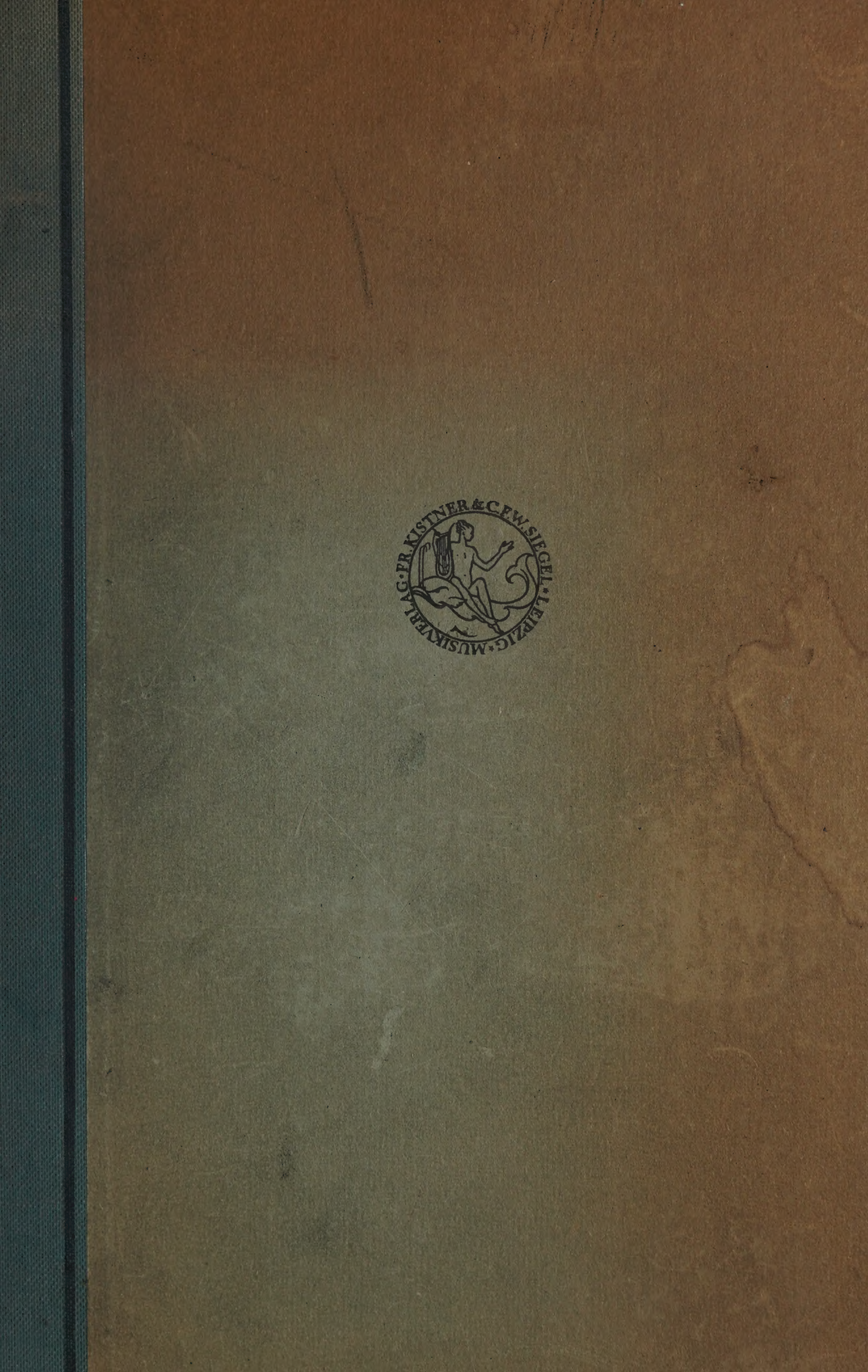
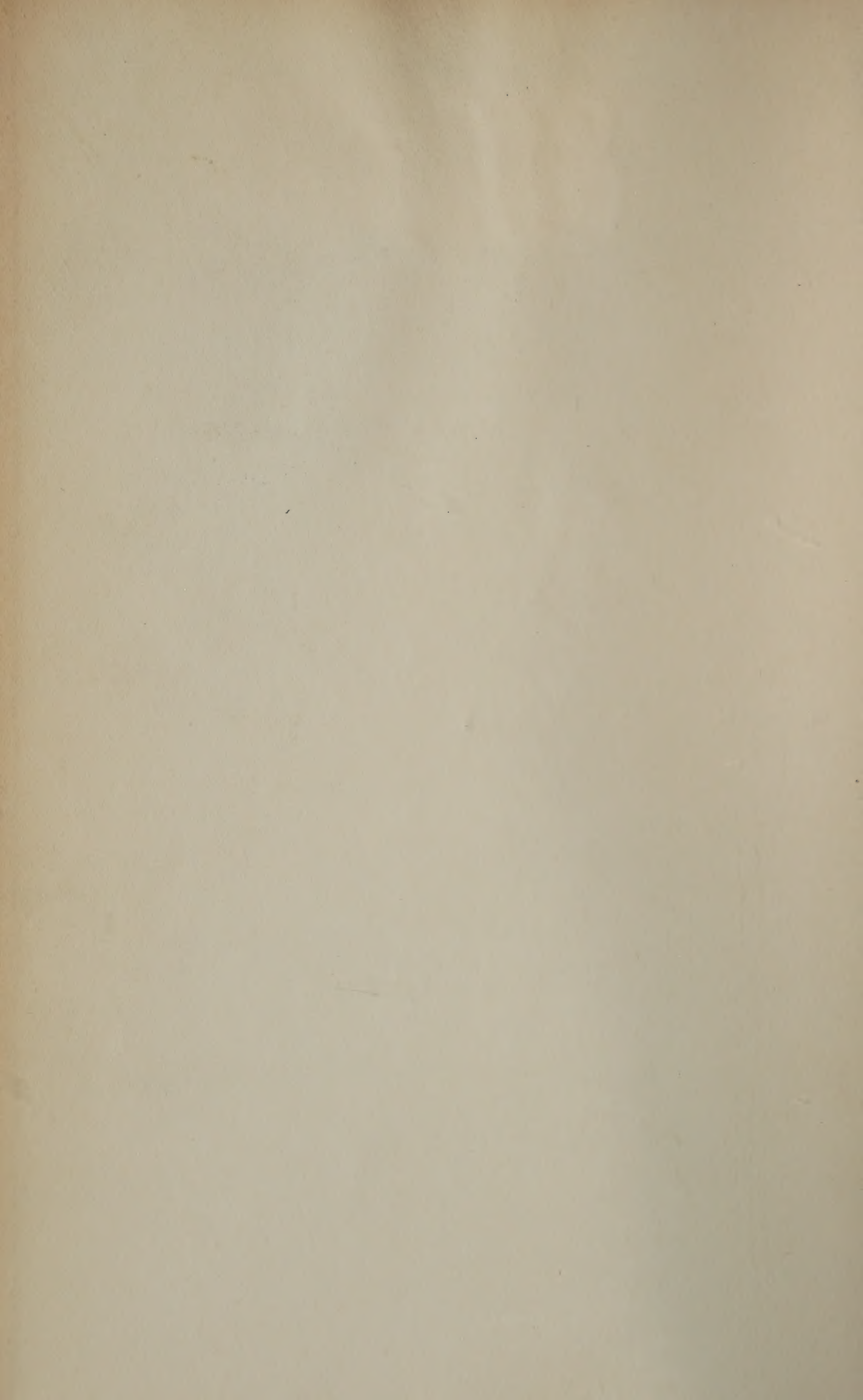

FR. KISTNER & C.F.W. SIEGEL · LEIPZIG · MUSIKVERLAG


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878



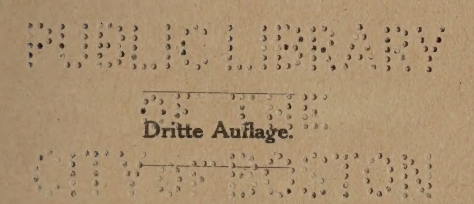
Beethoven's Streichquartette.

Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt

von

Theodor Helm.

Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen.



Dritte Auflage.

LEIPZIG,
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linnemann).
1921.

Printed in Germany

Vorwort zur ersten Auflage.

Die nachfolgenden Beethoven-Analysen bilden im wesentlichen einen Separatabdruck einer Reihe von Aufsätzen aus dem „Musikalischen Wochenblatt“, welche ihre Entstehung einer rein persönlichen Liebhaberei des Verfassers verdankten. Ich wollte mir nämlich darüber Rechenschaft geben, worin denn eigentlich die wunderbare Wirkung jener Meisterwerke begründet sei, denen ich fort und fort die höchsten musikalischen Genüsse verdankte.

Dieser mir als künstlerische Lebensfrage erscheinende Nachweis konnte nur durch die gründlichste technische Analyse der Partituren im Zusammenhalten mit deren poetischer Stimmung — soweit sie eben erkennbar — erzielt werden, und es erschien mir eine solche Aufgabe um so lohnender, als zwar über Beethovens Sonaten und Symphonien, aber noch nicht über seine Quartette, in denen der Meister vielleicht sein Größtes geleistet, eine einheitliche zusammenhängende Darstellung vorlag.

Meine Artikel im „Musikalischen Wochenblatt“ fanden nun eine so unerwartete allgemeine Beachtung, man forderte mich so oft und aus den verschiedensten musikalischen Parteilagern zu einer selbständigen Herausgabe in Buchform auf, daß ich mich nun endlich entschließe, diesen freundlichen Wünschen nachzugeben.

In ihrer vorliegenden Gestalt richtet sich meine Monographie weniger an die eigentlichen Fachmusiker — denen ich ja wahrhaftig nichts neues über Beethoven zu sagen habe —, als an jene ernsthaften (ich nehme an: vor allen jüngeren) Musikfreunde, denen es darum zu tun, in die tiefsten Tiefen des Beethoven'schen Genius einzudringen und sich dadurch eine unversiegbare Quelle eines vielleicht ungeahnten Entzückens zu erschließen.

Nach meinem Dafürhalten würde die Schrift von dem jeweiligen Beethoven-Interessenten am besten so zu benutzen sein, daß er sich, wenn er der Aufführung eines ihm noch fremden Beethoven'schen Quartetts entgegensieht, die betreffende Partitur nach Hause nimmt, dieselbe Takt für Takt verfolgt oder auch mit einem kunstbegeisterten Partner aus dem vierhändigen Klavierauszuge wiederzugeben sucht, sodann aber oder auch unmittelbar vor solcher häuslichen Vorbereitung die einschlägige Analyse in meinem Büchlein aufmerksam durchliest.

Die äußerst zahlreich in den Text eingestreuten Notenbeispiele werden die Auffindung der bemerkenswertesten Stellen, auf welche beim Anhören der Werke besonders zu achten, ungemein erleichtern; ich rate aber, diese Beispiele jederzeit nicht blos zu lesen, sondern wirklich auf dem Pianoforte zu spielen, zu welchem Behufe sie möglichst klaviergemäß, aber streng nach der Partitur übertragen wurden.

Wie man auch über meine Arbeit denken mag, das eine Zeugnis wird man, glaube ich, ihr nicht versagen können: daß es mir mit derselben heiliger Ernst gewesen und ich ausschließlich und überall nur die klarste Beleuchtung der Sache anstrebte.

Man wird es mir darum auch wohl nicht verargen, wenn ich hie und da, von meinem Gegenstande hingerissen, vielleicht einen scheinbar allzuwarmen Ton anschlug oder auch poetische Bilder gebrauchte, keineswegs im Sinne maßgebender „Programme“, sondern um die Phantasie des Hörers anzuregen, eine geistige Mittätigkeit, welche ja unerläßlich, soll die Musik ihren wahren Zauber üben.

Daß ich die „letzten Quartette“ bei weitem am ausführlichsten und eingehendsten behandelte, erklärt sich aus den Werken selbst, welche noch heute, unter sämtlichen Beethoven'schen Tonschöpfungen am wenigsten verstanden sind, am meisten eines psychologischen und musikalischen Kommentars bedürfen.

Von früheren Analysen der Beethoven'schen Quartette habe ich benutzt, was ich vorfand — es war dessen aber auffallend wenig. Am relativ umfassendsten hat sich Professor A. B. Marx in seiner (trotz mancher notorischen Überschwänglichkeit und Phantastereien) auch heute noch höchst wertvollen Beethoven-Biographie über des Meisters Quartette verbreitet, und ich

scheute nicht davor zurück, mich seiner Darstellung, mitunter selbst in der Diktion, anzuschließen, wofern sie den Kernpunkt der Sache traf, um die es mir ja — wie ich bereits erklärt — einzig und allein zu tun war.

Aber so geistvoll Prof. Marx manches Werk analysiert und interpretiert, erschöpfend ist er nie; er überläßt gewöhnlich den Leser inmitten der interessantesten Entwicklung einer Komposition sich selber, er bricht plötzlich da ab, wo noch so Vieles und oft gerade das Wichtigste mitzuteilen gewesen wäre. Noch auffallender ist, daß der gelehrte Beethoven-Forscher nicht nur viele der bedeutendsten Einzelsätze, sondern selbst mehrere der größten Quartette (wie z. B. op. 59, E-Moll, op. 130, B-Dur) als ganzes nur mit ein paar flüchtig hingeworfenen, wenig sagenden Bemerkungen abtut.

Man wird in der vorliegenden Schrift, sofern sie sich der Marx'schen Darstellung anschloß, auch die kleinste Lücke sorgfältigst ausgefüllt finden, in weitaus den meisten Fällen aber einer ganz selbständigen Analyse begegnen, von einer Genauigkeit in Wort und Notenbeispiel, wie dies eben Aufgabe der Spezialbetrachtung, in einer allgemeinen Beethoven-Biographie aber von vornherein wegen Raummangels ausgeschlossen war.

In einem kurz gefaßten Anhang habe ich versucht, einen raschen, historisch-kritischen Überblick über die Entwicklung des Streichquartettes nach Beethoven zu geben, was vielleicht einem oder dem anderen meiner Leser zur Orientierung nicht unwillkommen ist.

Sollte es mir gelingen, durch nachstehende Aufsätze den Beethoven'schen Quartetten recht viele neue verstehende Freunde zuzuführen und die letzteren selbst jener edelsten Freuden, jenes süßen Trostes und jener seligen Erhebung über das irdische Mühsal teilhaftig zu machen, wie dies alles nur die Kunst gewährt, so würde ich das mir gesteckte Ziel für vollkommen erreicht ansehen.

Möchte mir dieser schönste Lohn meiner Arbeit nicht versagt bleiben!

Wien, im Sommer 1885.

Theodor Helm.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Eine unerwartet starke Nachfrage gerade in letzter Zeit hat endlich eine neue Auflage dieser 1885 zuerst in Buchform heraus gegebenen Studie nötig erscheinen lassen.

So lange Jahre seither vergangen, die festgegründeten Ansichten des Verfassers über die im Hauptteil des Buches — Beethoven's Streichquartette selbst angehend — besprochenen unsterblichen Werke konnten sich nicht ändern, wurden vielmehr durch die Eindrücke jeder weiteren Aufführung, bezüglich Partituren-Durchsicht nur immer von neuem bestätigt. Man wird daher bis einschließlich Seite 323 des Buches fast durchaus denselben Wortlaut wiederfinden, eben einige wenige kleine Änderungen ausgenommen, die entweder aus stilistischen Gründen oder als wirkliche Berichtigungen, dem Ergebnis neuerer biographischer Forschungen entsprechend, geboten erschienen.

Auch im Anhange „Das Streichquartett nach Beethoven“ konnte die Darstellung der Weiterentwicklung der Kunstgattung bis 1885 (als dem Erscheinungsjahr der Studie), Seite 323—333 größtenteils unverändert bleiben.

Ihr mußte sich aber nun, die Quartettproduktion von 1885 bis zum heutigen Tage vorführend, eine ganz neue historisch-ästhetische Übersicht anschließen — wenn dieselbe auch nur in gedrängtester Kürze die bemerkenswertesten Erscheinungen berücksichtigen konnte. Und hier wieder in erster Linie die in Wien, als dem ständigen Wohnorte des Verfassers, aufgeführten Novitäten, wodurch immerhin eine relative Vollständigkeit erreicht wurde: indem ja kaum irgendwo eifriger und umfassender die edle Kunstgattung gepflegt wird, als gerade in der österreichischen Kaiserstadt — sowohl durch die zahlreichen einheimischen Quartettvereinigungen, als die stets wiederkehrenden, bedeutendsten auswärtigen.

Natürlich wurden in der — wie man dem Verfasser zugestehen wird, stets möglichst objektiv und unparteiisch gehaltenen — Darstellung auch fachmännische Berichte aus auswärtigen Städten und eigenes Partiturstudium zu Hilfe genommen. Ein dieser zweiten Auflage für den Anhang zum ersten Male beigegebenes Namensregister dürfte die Orientierung in der überreichen, neueren Quartett-Literatur wesentlich erleichtern.

Schließlich bittet der Verfasser ja nicht das ausführliche Vorwort zur ersten Auflage zu überschlagen, es vielmehr recht aufmerksam durchzulesen, da ohne genaue Befolgung der darin gegebenen Ratschläge für ersprießliche Benutzung der Quartettanalysen Ziel und Zweck dieser reinster Begeisterung für die große Sache entstammenden Arbeit kaum zu erreichen wären.

Wien, im Mai 1910.

Theodor Helm.

Inhaltsangabe.

Wenn Beethoven irgendwo einzig und unübertroffen dasteht, so ist's in seinen Streichquartetten. Anderswo — in der Symphonie, der Klaviersonate usw. — hat man zwar gleichfalls den gewaltigen Gedankeninhalt des Meisters nicht mehr zu erreichen gewußt, aber man ist wenigstens äußerlich über ihn hinausgeschritten, man hat Pfade geebnet, Labyrinthe weiter verfolgt, deren Eingang Beethovens universeller Geist nur andeuten konnte, man hat neue Mittel, mit diesen neue Effekte gefunden; Beethoven würde heute selbst der Erste dagegen protestieren, wenn man nur seine Musik allein als die Musik überhaupt, als das non plus ultra nach jeder Richtung gelten lassen würde. Freilich da, wo die Mittel gleich sind, wo es gilt, individuelle Kraft gegen Kraft zu stellen, wo äußerliche Steigerung nichts mehr entscheidet, da dieselbe ja jedem in gleicher Weise zur Verfügung steht, da zeigt sich das überlegene Riesengenie unseres Beethoven, da reckt er die Glieder gewaltig aus und empor, so daß all die Mit- und Nachstrebenden gegen ihn wie Zwerge erscheinen. Die immer gleichen, äußerlich beschränkten, dagegen der geistigen Kombination eine unendliche Welt eröffnenden Mittel, sie sind in den vier Instrumenten des Streichquartettes gegeben, und in der Tat, wenn wir das Beethovensche Streichquartett prüfen, so finden wir hier das gesamte Tongebiet durchlaufen, keine Stimmung fehlt, von der skurrilsten bis zur sublimsten, von der allgemeinst verständlichen bis zur mystischst vertieften; es ist, als hätte der Meister gerade in diese Kunstgattung sein Tiefstes und Höchstes hineinlegen wollen, der Nachwelt zurufend: Ich weiß nicht, was ihr noch alles für Instrumente erfindet oder neu entdeckt oder unberechenbar verbessert, und da möget ihr immerhin über den von mir erreichten Effekt weit hinausgehen; aber sehet einmal zu, was ihr mit meinen vier kleinen Geigen anfangt, sehet zu, ob ihr die Lücke findet, die hier der alte Beethoven offen gelassen.

Wir sagen: Die Epigonen haben die Lücke nicht gefunden bis auf den heutigen Tag, sie haben sich begnügen müssen, den stolzen Bau in kleineren Dimensionen zu kopieren oder auch das

kostbare Material, aus dem jener Bau gezimmert, zu eigenen Werken anderswo, auf anderen Gebieten, in gänzlich veränderter Weise zu verwenden.

Wie nun aber in Beethovens Streichquartetten eine ganze Welt von Stimmungen, eine Entwicklungsgeschichte des inneren Menschen niedergelegt ist, so verkörpern sie als Ganzes genommen zugleich in nuce die Entwicklungsgeschichte unserer heutigen Musik überhaupt. Die Wurzeln des Beethovenschen Streichquartetts ruhen fest und tief in den Anschauungen Mozarts und Haydns, des 18. Jahrhunderts, die höchsten Zweige und Wipfel ragen dagegen in Regionen, die noch manchen der Lebenden und selbst begeisterten Kunstfreunden wie ein unbekanntes, „geahntes, aber nicht geoffenbartes" Eden erscheinen. Dem werden gewaltig schwere Rätsel aufgegeben, der sich an jenen äußersten Ästen und Wipfeln emporzuschwingen sucht, und dennoch lockt es gerade dorthin vor allem und immer wieder die Idealisten in der Kunst.

Daß nun bei solch vorragender Bedeutung der Beethovenschen Streichquartette eine zusammenhängende Darstellung und Erklärung derselben (wie es so viele Berufene wie Unberufene bezüglich der Sonaten und Symphonien unternahmen) noch von niemandem versucht worden ist, muß uns wahrlich wundernehmen. Eine vergleichende Betrachtung der fünf letzten Streichquartette für sich versuchte Schreiber dieses im ersten Jahrgang (1868) der Oskar Paulschen „Tonhalle"; beim Wiederlesen des Artikels fand er denselben lückenhaft, da die nötigen Prämissen fehlten, da gerade ein reifster und selbständigster Beethoven nimmer vom Himmel fällt, sondern sich nach heißem, unablässigem Kampfe erst als das, was er ist, was er werden mußte, emporringt.

Wir haben damit wenig geleistet, wenn wir ein Cis-Moll-Quartett staunend bewundern, wir müssen vielmehr alle Quartette prüfen, um zu begreifen, wie ein Cis-Moll-Quartett werden konnte.

Möge denn diese erste vergleichende Darstellung des ganzen Beethovenschen Quartettzyklus mit einiger Nachsicht (in Anbetracht der künstlerisch berechtigten Absicht) aufgenommen werden. Dem Fachmusiker wird sie wenig Neues, dem kunstliebenden Laien aber vielleicht manchen schätzbaren Wink bezüglich Auffassung und Vortrag bieten.

Bevor wir in Beethovens riesigen Quartettbau eintreten, wollen wir ein wenig bei den Werken der Vorgänger — Haydn und Mozart — verweilen, von denen aus der jüngere Meister

formell und geistig seinen Ausgangspunkt nahm. Bekannt ist J. F. Reichardts Ausspruch über die drei Meister als Quartettkomponisten. Er vergleicht Haydns Quartett mit einem lieblich-phantastischen Gartenhaus, welches Mozart bald zum Palaste umgestaltete; Beethoven, dem in jenem Palaste längst Eingewohnten, wäre, um seine eigene Natur auszudrücken, nichts übrig geblieben, als der kühne, trotzige Turmbau, auf den niemand so leicht ein Steinchen setzen dürfte, ohne den Hals zu brechen.

Wir erlauben uns, diese bis in die neueste Zeit landläufig gebliebene Rangordnung ein wenig anzufechten. Unseres Erachtens bleibt Haydn, sofern man seine nach Mozarts Hinscheiden geschriebenen Werke ins Auge faßt, der weit größere Quartettist, er steht unserem Beethoven hier mindestens in der Form um etwas näher als der große Meister des „Don Juan". Mozart hat, was den Satz, die echt quartettmäßige Stimmenverteilung anbelangt, gewiß in seinen sechs berühmten (Haydn gewidmeten) Meisterwerken Muster aufgestellt. Es finden sich außerdem hier einzelne Sätze, die eine höhere, idealere Anschauung bekunden, als sie dem früheren oder auch späteren Haydn je eigen war, Mozart erscheint hier als der von dem Geist einer neuen Zeit angehauchte, insofern als Beethovens eigentlicher Vorläufer.

Wir erinnern hier u. a. an die Einleitung, das Andante und Finale des C-Dur-Quartetts, den größten Teil des D-Moll-Quartetts, die langsamen Mittelsätze der Quartette in Es-Dur, G-Dur und B-Dur. Unübertroffen ist die himmlisch leichte und graziöse Polyphonie einzelner Sätze, von denen hier nur das einzig auf die Gegenbewegung zweier Noten konstruierte Finale des Es-Quartetts genannt sein möge.

Aber, wenn wir von einem Palaste gegenüber dem Gartenhaus reden, so meinen wir doch, daß alles großartiger, breiter, äußerlich und innerlich weiter geworden ist. Und das könnte wohl von Mozart gegenüber dem früheren Haydn behauptet werden, nimmer aber von Mozart gegenüber dem Haydn der Londoner Symphonien. Die extreme Formvollendung (oder sagen wir: Symmetrie) der Mozartschen Instrumentalwerke erscheint uns heute hier und da eher als ein relativer Mangel, denn als der Gipfel der Vorzüge, zum mindesten beeinträchtigt er nicht selten die volle, unmittelbare Wirkung. Wir verlangen von einem Tonwerke heute möglichst freien Fluß, großen Zug und Abwechslung, wir wollen nicht den Verlauf eines Satzes sofort erraten können, sondern überrascht werden. Wir stellen seit Beethovens großer Tat nicht mehr die Architektonik, sondern

die psychologische Durchführung in erste Linie. Gerade entgegengesetzt verfährt Mozart, und zwar — wenigstens in den Quartetten — mit ängstlicherer Rücksicht auf die Form als Haydn. Diese Rücksicht auf Ebenmaß und Abgeschlossenheit hindert Mozart mitunter an der rechten freien Entwicklung seiner musikalischen Gedanken; solche ungehemmte Entwicklung hätte er von seinem Standpunkte aus wahrscheinlich perhorresziert, wir an Beethoven Großgezogenen verlangen sie geradezu. Bei Mozart kann ein halbwegs geübtes Ohr nach dem ersten Teile seiner Sonatensätze deren dritten Teil, ja gewöhnlich auch den sog. Durchführungsteil mit Bestimmtheit erraten.

Mozarts Durchführungsteil ist überdies meist so gestaltet, daß er gerade dann zu Ende ist und sich wieder zum Hauptsatz zurückwendet, wenn (nach heutigen Anschauungen) die Durchführung eigentlich erst recht beginnen sollte.

Wesentlich verschieden verhält sich hier in seinen späteren Quartetten Haydn. Im Bewußtsein seiner unfehlbaren Schiffergewandtheit überläßt er sich oft recht nach Herzenslust den Tonwellen, er steuert nicht nach unentdeckten Paradiesen (wie sein großer Nachfolger Beethoven), hält vielmehr gern den gewohnten Kurs zum freundlichen, nahen Ziel inne, aber auf dieser Fahrt selbst liebt er unerwartete, kleine Wendungen: er macht auch wohl sogar Umwege, wenn sie ihm schöneren, reicheren Ausblick verschaffen, und gerade auf solchen Umwegen hat er oft tiefer gegen den Meeresgrund geschaut, sich mehr Perlen hervorgeholt als sein Freund und Mitstrebender Wolfgang Amadeus. Wenn sich Mozart in höhere, idealere Geistesregionen aufschwingt, so bringt der alte Haydn dagegen manche tiefsinnigeren und dabei überzeugenderen Redewendungen. Stimmungen, wie sie in Haydns B-Dur-Quartett op. 76 Nr. 4 (im ersten Satz, vor allem im Adagio, dann im Menuetttrio mit der merkwürdigen Mollwendung), in seinem D-Moll-Quartett, ferner in den höchst weihevollen Adagios eines D-Dur-Quatuors (Fis-Dur) und eines G-Moll-Quartetts (E-Dur: wie kühn schon die Tonartenwahl der langsamen Sätze!) vorkommen, wird man bei Mozart vergeblich suchen. Ferner ist die Haydnsche Quartettkantilene in der Regel herzlicher, eindringlicher, wärmer als die Mozartsche. Ulibischeff macht es Haydn direkt zum Vorwurf, daß er in seinen Quartetten zuviel singe. — Ulibischeff hat sich nämlich, von Mozarts Werken ausgehend, ein Prototyp der Form gebildet, er will, daß die von Mozart gewählte jeder Künstler als unantastbares Gesetz festhalte; weil nun Haydn

und vor allen Beethoven in ihren Qartetten intensiver wirken als Mozart, erklärt er Mozart als den König der Quartettkomponisten, denn um zu wirken, seien ja andere Kunstformen da als das Quartett; ein echtes Quartett dürfe nimmermehr wirken, d. i. rühren oder ergreifen[1]).

Das heißt doch mit Gewalt den gesunden Sinnen ins Gesicht schlagen, aus Monomanie für einen Künstler sich um die schönsten Genüsse bringen.

Unseres Erachtens ist Mozart allerdings durch Haydns liebenswürdige Frühquartette zu seinen sechs Meisterquartetten angeregt worden, welche den bis dahin erreichten Gipfel der Gattung bezeichnen; aber die Errungenschaften eben dieser sechs Mozartschen Quartette hat sich Vater Haydn für seine späteren Schöpfungen reichlichst zunutze gemacht und eben in diesen formell freiere, in ihrem (an sich beschränkten) Gesichtskreise stimmungenreiche, oft überraschend tiefsinnige Werke hingestellt.

Beethoven aber ist der Nachfolger Mozarts und des späteren Haydn. Daß er im allgemeinen viel enger an Haydn anknüpft als an Mozart, werden wir bald zeigen. Von dem liebenswürdigen Greise Haydn aber gilt vor allem in seinen Quartetten das Wort Mozarts: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut wie Joseph Haydn."

Es ist eigentümlich und für Beethoven charakteristisch, daß der erste auf Bestellung (des Grafen Apponyi 1795) geschehene Versuch des Meisters, ein Streichquartett zu schreiben, nicht zu einem Werke der gewünschten Kunstgattung, sondern zu einem Streichtrio (op. 3) und einem Streichquintett (op. 4) — beide in Es — führte. Der Beethovensche Unabhängigkeitssinn vermag sich in den ihm gewordenen Auftrag nicht zu finden — ganz im Gegensatze zu Mozart, der täglich, ja stündlich alles, was man von ihm verlangte, komponierte —, unter seinen Händen entsteht etwas ganz anderes, als was er sich selbst anfangs vornimmt. Die in Rede stehenden Werke sind immerhin insofern merkwürdig, als sie die ersten Beethovens Meisterschaft, überhaupt für Streichinstrumente zu schreiben, bekunden. Beide —

[1]) Übrigens gesteht derselbe Ulibischeff gern ein, nach dem ersten Satz des Mozartschen G-Moll-Quintetts jedesmal Tränen vergossen zu haben (ein Quintett darf bei ihm eher ergreifen als ein Quartett, der zweite Bratschist oder Violoncellist erhält da eine unglaubliche Machtvollkommenheit); dennoch erklärt er, wieder zu seinem abgeschmackten Formdogma zurückkehrend, die süßeste, innigste Wendung im Adagio desselben Quintetts — weil zu gesangsvoll (!!) für echte Kammermusik — als eine momentane künstlerische Verirrung (!) seines Abgottes.

sofern man noch nicht den Maßstab höheren Geisteslebens anlegt — sind in ihrer Art vortrefflich, das Quintett nach der rein technischen Seite ein Muster der Gattung. Und doch ist dieses Quintett nichts anderes, als die meisterliche Umarbeitung eines in der Originalgestalt beinahe gar nicht bekannten Oktetts für Blasinstrumente (später als op. 104 herausgegeben): es ist erstaunlich, wie Beethoven, ohne seiner Komposition Zwang anzutun, derselben die gänzlich verschiedene Klangfarbe anpaßte.

Die konsequente und reiche Durchführung des kräftigen ersten Satzes, das sinnige Andante mit dem poetisch verklingenden Schluß, das mutvolle Menuett (welches wohl besser „Scherzo" hieße) mit seinen so schön kontrastierenden Trios (das erste losgebunden-humoristisch, das zweite ein einheitlicher, fein harmonisierter Gesang), endlich die in dem etwas prosaischen Sechszehnteltreiben des Finales jedesmal überraschend auftauchende seelenvolle zweite Melodie machen dieses Quintett noch heute für den unbefangenen Kunstfreund wertvoll und zu einer Zierde der Konzerte. Weniger bekannt ist das Es-Dur-Trio, welches sich im ganzen der älteren Kassationen- oder Serenadenform anschließt. Es enthält sechs Sätze, nämlich außer dem Eingangsallegro und Finale zwei Menuette, ein Andante, ein Adagio. Die Stimmung ist meist die launige, neckische Haydns, nur hier und da regt sich schüchtern die Beethovensche Individualität. So in der Führung des Schlußsatzes des ersten Stückes, im ersten Menuett, im C-Moll-Satze des Schlußrondos. Das hübsch klingende Adagio deutet in manchem Zug auf Franz Schubert, das zweite Menuett ist als eine gelungene Nachbildung desselben Satzes in Mozarts C-Dur-Quartett zu betrachten, das Andante in F möchten wir als eine Art Vorstudie zu dem C-Dur-Andante im C-Moll-Quartett op. 18 ansehen.

Jedenfalls hat Beethoven die Kunstgattung lieb gewonnen, indem er sehr bald dem Erstlingswerke op. 3 vier weitere Streichtrios folgen ließ: die D-Dur-Serenade Op. 8 und die drei Trios op. 9 (G-Dur, D-Dur und C-Moll). Die Serenade ist, wie viele Gelegenheitswerke, heute verblichen; obwohl ein Paradestück des Florentiner Quartetts, ist doch diese Beethovensche Komposition eine der wenigen gänzlich bedeutungslosen. Einzelne Details, z. B. das unnatürlich hinaufgetriebene Violoncell in der (dereinst gefeierten) Polacca in F, halten wir geradezu für des Meisters unwürdig.

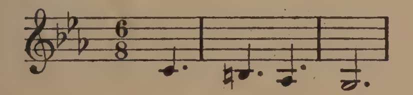
Unvergleichlich höher stehen die drei Trios op. 9, sie dürften den Kulminationspunkt der Gattung bezeichnen, welche vermöge ihrer beschränkten Mittel schon im vorhinein auf eigentlich

mächtige, intensivere Wirkungen verzichten muß. Was zu erreichen war, hat Beethoven in den Trios op. 9 — besonders dem in C-Moll — gegeben, er ist nicht ohne Grund niemals mehr auf diese Kunstgattung zurückgekommen (die zweite Serenade op. 25, ihrer Vorgängerin ebenbürtig, rechnen wir nicht hierher, weil sie, als Prinzipalstimme die bukolische Flöte, nicht die universelle Violine aufstellend, schon im voraus als leichteste Unterhaltungsmusik gedacht ist). Lenz vergleicht nicht übel die drei Trios Op. 9 mit der Novelle, Marx übersieht sie (in seiner Beethoven-Biographie) auffallenderweise ganz.

Was uns betrifft, so gestehen wir unumwunden, daß wir den Trios sogar einzelne Vorzüge vor den ersten Streichquartetten op. 18 einräumen, namentlich einen freieren, weniger um die Form bekümmerten Gang. Wenn die Quartette op. 18 in ihrer geschlossenen Form, ihrer musterhaften Architektonik den Mozartschen (Haydn gewidmeten) Quatuors an die Seite zu stellen sind, so dürften die Trios op. 9 am besten mit den wechselvolleren Werken des späteren Haydn verglichen werden. Es geht ein höchst sympathischer Zug von Frische und Schaffensfreude durch das G- und D-Trio, während das Trio in C-Moll als eine tiefsinnige, psychologisch steigernde Tondichtung unbedingt zu den gehaltvollsten Kammerschöpfungen des ersten Beethoven gezählt werden muß. Die zwei ersten Trios op. 9 sind wirklich humoristische Novellen voll Geist und Anmut, da wechselt ein liebenswürdiger Einfall mit dem anderen, wir werden fort und fort überrascht, die Beethovensche Erfindung, das Vermögen, oft das Unscheinbarste bedeutsam zu entwickeln, zeigt sich hier geradezu unersch pflich.

Und dabei ist alles so spielend leicht, wie im ersten siegesgewissen Anlaufe hingeworfen, die Frucht von zwei, drei glückseligen Stunden!

Doch der Ernst des Lebens will sein Recht: davon hat uns Beethoven in seinem C-Moll-Trio op. 9 Zeugnis gegeben. Schon die unerschütterliche Konsequenz in der Ausführung des tief ernst absteigenden Themas



des ersten Satzes ist spezifisch Beethovenisch.

Durch das still nachsinnende Adagio geht manchmal ein Zug von Sehnsucht, der fast an die letzte Periode Beethovens mahnt.

Das Meisterstück des ganzen Trios aber ist das Scherzo, das erste echt Beethovensche in des Meisters Laufbahn, schon in der Taktvorzeichnung von allem Vorhergehenden unterschieden: es ist ihm die an einem Scherzo oder Menuett bisher unerhörte Sechsachtelbewegung zugewiesen. Selbst uuter den Quartetten op. 18 erreicht kein Scherzo (so eigentümlich Beethovenisch jene des F- und B-Quartetts sich geben) die sprühende Energie jenes merkwürdigen Sechsachtelsatzes. Überhaupt darf man die Streichtrios Beethovens nicht ignorieren, man muß sie vielmehr eingehend studieren, da sie nicht minder als die sechs schönen Werke op. 18 der späteren riesigen Quartettentwicklung des Meisters vorgearbeitet haben.
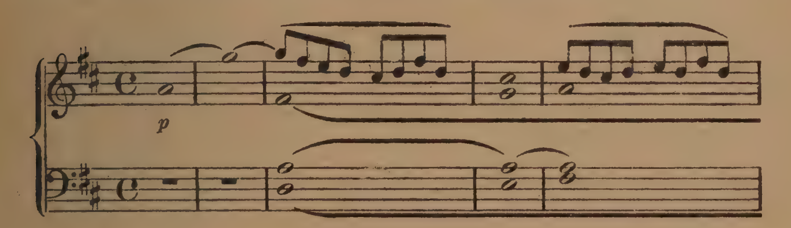
Die sechs ersten Quartette Beethovens op. 18.

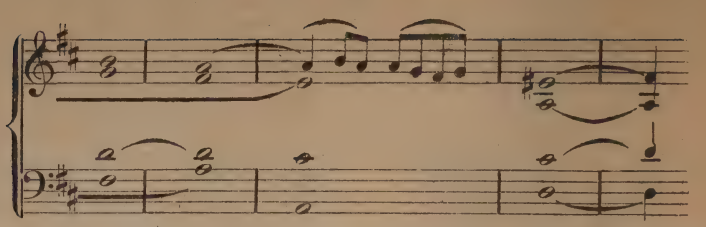
Die Quartettkomposition — wir wollen hier den Veteran A. B. Marx sprechen lassen zur Bezeichnung des Standpunktes, von welchem aus Beethoven zuerst seine Aufgabe gefaßt — hält die Mitte zwischen Klavier- und Orchestersatz. Die gegebenen Mittel sind einfach: vier gleichartige Instrumente statt der bunten Heerschar des Orchesters, doch nicht so einfarbig wie das Klavier, da jenen Saiteninstrumenten doch einige Färbung (Bogenzug und pizzicato, dann die Klangverschiedenheit des mannigfaltigen Bogenansatzes, — die Dämpfung nicht zu vergessen) zu Gebote steht; man könnte das Klavier der Bleistift- oder Kreidezeichnung vergleichen, das Orchester dem Gemälde, das Quartett der Zeichnung mit zwei oder drei farbigen Stiften. Zum Ersatze für das blühende Farbenleben und die Schallmacht des Orchesters hat das Quartett die beweglichsten, gewandtesten, überall hinreichenden Instrumente sich erkoren. Wie fein und durchdringend zieht die Violine ihren Ton! Wie weiß sie ihn und mit ihm die Seele des Hörers erbeben zu lassen, wie girrt sie und wie murrt sie und reißt scharf hinein zu schmerzlicher Aufregung! Wie klagen ihre herabsinkenden, wie reizen ihre hinaufgetriebenen Töne, wenn leidenschaftliche Stimmungen in unserer festen Tonordnung kein Genüge mehr finden! Wie still und heiß brüten die aushaltenden Töne und Akkorde des Quartetts, und wie leicht beflügelt ist der Lauf jeder Stimme! Dazu nun die höchste Freiheit in der Führung jeder Stimme, die höchste Feinheit und Mannigfaltigkeit in allen gleichzeitig erlangbar. Das alles zusammengenommen gibt mit Notwendigkeit die Grundlage der Quartettkomposition. Sie muß polyphon sein, damit jede der vier Stimmen zur Geltung komme; sie muß zunächst sich frei und

leicht und fein gestalten nach der Natur der Instrumente. Dies gilt vom ganzen Stimmgewebe. Leichte Motive fliegen im mühelosen, endlosen Spiel von Stimme zu Stimme, fügen sich zu Melodien, zu Sätzen zusammen oder lösen sich von Sätzen los, emsiger und beharrlicher, als in anderen Tonwerken geschieht. Selbst die Polyphonie greift nur ausnahmsweise zu den ernsteren Gestalten des Kanons und der Fuge; sie ist mehr zur Causerie als zur Erörterung geneigt.

Im Sinne eines geistreichen Tonspiels nach Art Haydns und Mozarts hat denn auch Beethoven seine ersten Quatuors op. 18 (dem Fürsten Lobkowitz gewidmet) gefaßt, aber es regt sich doch zugleich von Anfang in ihm der Trieb, seine eigene Individualität auszusprechen. Dieser Trieb hat sogar in dem ersten der sechs Quartette op. 18, jenem aus D (im Druck ist es als Nr. 3 bezeichnet und die Nr. 1 dem F-Quartette zugewiesen, zuerst komponiert ist aber das D-Quatuor), das echt quartettmäßige Tonspiel etwas zurückgedrängt, es ist hier — wie Marx richtig bemerkt — in der Tat mehr — Beethoven, als Quartett, so schön das Werk auch als Quartett ist und so gewiß es nur Quartett sein kann. Die erste Violine herrscht fast durchaus vor (besonders im ersten Satze), sie spielt sich uns süß und zärtlich ins Herz hinein, die anderen Instrumente geben größtenteils nur Füllstimmen, das Violoncell besonders ist noch etwas stiefmütterlich bedacht, erst im Finale erlangt es volle Freiheit und Selbständigkeit, eigenes Leben. Die Grundstimmung des Beethovenschen D-Dur-Quartettes (auf dessen ersten Satz nur entfernt formell derselbe aus Mozarts D-Quartett — Nr. 1 unter den dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmeten — einwirkte) ist, wie die so mancher Schöpfungen aus Beethovens erster Periode, die des jugendlichen Idealisten, der die Welt noch durch rosige Brillen betrachtet, nirgends ein Arg ahnt, ja die Menschheit an sein liebend Herz drücken möchte.

Schon der erste Satz (Allegro, 4/4, D-Dur) ist ein einheitlicher Erguß einer zärtlichen Seele, und das Hauptthema:





ist für den Verlauf des Ganzen entscheidend. Der Satz enthält feine, originelle Züge. So recht Beethovenisch ist das konsequente Wiederholen einer bestimmten Figur, die zuerst zu dem (auf der Dominante von A-Dur auftretenden) Seitenthema der beiden Geigen als Basis im Violoncell erschien. Dieses Seitenthema trägt den Charakter des Erstaunens, der Beunruhigung. Nun aber wird das Seitenthema in die Viola verlegt, während die erwähnte Figur der ersten Violine (zu beachten besonders die Verwandlung des Staccato in gebundenes Legato: nach leichtem Scherz ein holdes Einwiegen) zu immer süßerer Beschwichtigung führt:

p

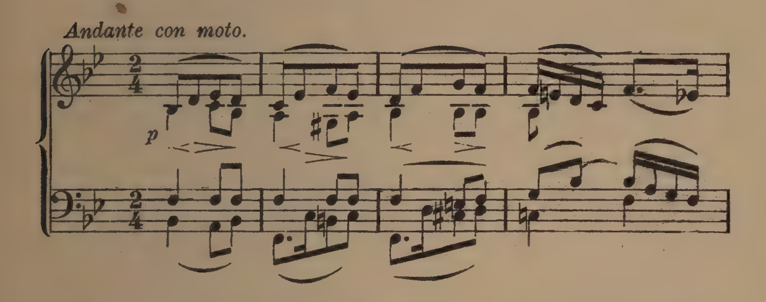
decresc. *sempre decrescendo.*

pp *cresc.*

Auch die endliche Steigerung des lieblich spielenden Hauptthemas am Schlusse und der kraftvolle Abschluß selbst sind Beethovensche Züge.

Es folgt ein nachsinnend ruhiges Andante (B-Dur, 2/4), das schon seinem Umfange nach, dann auch durch manches Detail des Inhalts den jüngeren Meister verrät. Was den Umfang anbelangt, so ist dieses Andante länger als alle Mozartschen Quartettadagios und viele Haydns; es ist die Eigentümlichkeit Beethovens, gerade den langsamen Mittelsatz zum Zentralpunkt der Komposition zu gestalten.

Das Thema dieses Andante

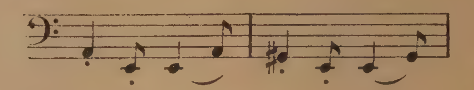


(es wird von der zweiten Violine — auf der G-Saite — eingeleitet, weiter spielt sich die erste Geige reizend hinein) atmet Weihe und Innigkeit, die Durchführung ist fast durchweg interessant, nobel und seelenvoll, wenn auch nicht gerade tief. Einzelnes erscheint uns heute an diesem Andante allerdings bereits rein formell, sogleich die erste Wendung nach C am Anfang; auch das harmlos-scherzende Seitenthema in F-Dur will mir nicht recht zum Grundton des Ganzen stimmen, so reizend humoristisch es Beethoven später verarbeitet.

Echt Beethovenisch ist die energisch in die Tiefe steigende, dann drangvolle, endlich lieblichst auflösende Rückwendung des Seitensatzes zum Hauptsatze, dann der unvermutete Eintritt der Sextolen am Schlusse des Andante und dieser Schluß selbst. — Mannigfach von Mozart beeinflußt, aber voll süßesten Liebreizes (an die Stimmung des ersten Satzes anklingend) erscheint das Menuett (Allegro, D-Dur, 3/4); nach dem humoristischen Rollen und Pochen des Trios (D-Moll) wiederholt Beethoven das Menuett, aber — dies eine von Mozart nie gebrauchte Neuerung — nicht wörtlich getreu, sondern statt der üblichen Reprise des ersten Teils das Thema bei der Wiederholung in die Oktave verlegend.

Das Verlangen, neu und originell zu sein, zeigt sich selbst in dieser Kleinigkeit.
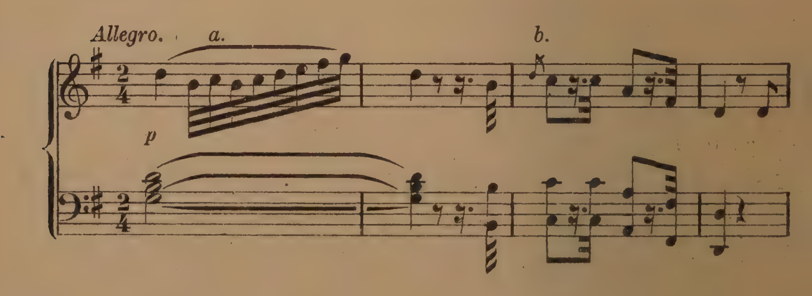
Das Finale (Presto, 6/8) halten wir für die Krone des Quartetts oder vielmehr für den entsprechendsten Abschluß des Werkes. In ihm kann sich die im ersten Teile noch zurückgedrängte Lebenslust recht nach Herzenslust ausbrausen, alle vier Instrumente beteiligen sich an dem mutvollen Spiele, gar prächtig hebt und treibt u. a. das Violoncell

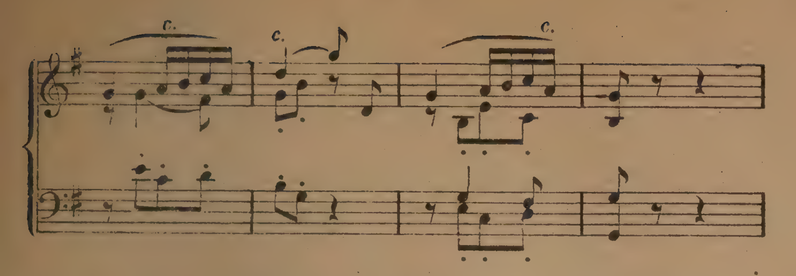


als Basis des Seitensatzes in A-Dur.

Frei und genial ist die ganze Durchführung (besonders der eigentliche Mittelsatz bis zur Rückkehr zum Hauptthema). In diesem an das G-Dur-Trio op. 9 anklingenden Finale hat sich Beethoven unstreitig am meisten von seinen Vorbildern entfernt.

Beethovens zweites Quartett, op. 18, in G-Dur, hat sich schon viel mehr in jenem leichten Haydn-Mozartschen Motivenspiele festgesetzt (vor Anstrebung höherer Geistesziele das wahre Element der Quartettkomposition), als das sinnigere, seelenvollere Erstlingswerk in D. — Wir bekennen, daß wir dem G-Dur-Quartette Beethovens heute kein tieferes Interesse mehr abgewinnen können, bei aller Anerkennung der meisterhaften formellen Behandlung. Die Stimmung ist die harmloseste von der Welt; kaum wagt sich hier und da (H-Moll-Thema des ersten Satzes) ein sehnsüchtiger Laut hervor, so muß er sofort der ungetrübtesten, man möchte sagen kindlichsten Lust weichen. Das Quartett hat sich unter den Musikern den Beinamen des „Komplimentier-Quartetts“ erworben, wegen des Hauptthemas des ersten Satzes (eigentlich einer Gruppe von drei Themen: *a b c*),

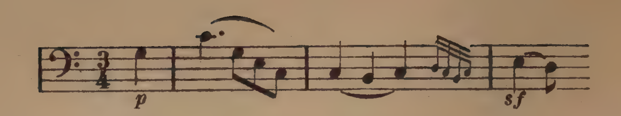




bei dem man unwillkürlich an die feierliche Eröffnung irgendeines Empfangssaales (natürlich in Rokokozeit) und die darauf folgenden zeremoniösen Vorstellungen und Verbeugungen denkt. Immer von neuem öffnen sich die Türen und immer neue Besucher treten ein, vor lauter Bekomplimentierung will der Satz gar nicht vom Fleck. Selbst der seltsame Gast mit dem schwärmerischen Auge, der sich im H-Moll-Thema eingeschlichen, kann seinen Ernst nicht behaupten, seine Lippen umspielt ein Lächeln, dann geht die Unterhaltung ihren konventionellen Gang weiter, sich immer wieder in die verbindliche Verbeugung (Thema *c*) zurückwendend.

Mit ihr schließt der erste Teil, sie ist auch im wesentlichen der treibende Motor des Durchführungs- und dritten Teils. Wird die Konversation auch etwas lebhafter, geraten die Herren mit den Zöpfen und Allongeperücken sogar ein wenig in die Hitze, so war es doch durchaus nicht ernst gemeint, die Macht der Etikette äußerte ihre vollen Rechte. Als launiges Rokokobild ist der Satz ganz ergötzlich (beachtenswert u. a. der überraschende Eintritt des Themas *a* in Es, später in E-Dur, verwandt mit der thematischen Behandlung in der Klaviersonate op. 10, F-Dur, erster Satz), aber an eine Erhebung der Stimmen im Beethovenschen Sinne darf man nicht denken, alles ist vielmehr von Haydns Geiste erfüllt.

Der zweite Satz besteht aus einem getragenen, lehrhaften Adagio, C-Dur, $^3/_4$, dem ein ausgelassen lustiges Allegro, F-Dur, $^2/_4$, folgt, dann kehrt in reicherer Figurierung das Adagio wieder, mit einer reizenden Reminiszenz an das F-Dur-Allegro den Schluß bildend. Von Haydns Standpunkt ist dieser ganze zweite Satz allerliebst, man glaubt eine Schar lustiger Gesellen zu sehen, welche mit dem alten Moralprediger in ihrer Mitte Schabernack treiben, ihm aber zuletzt doch Gehör schenken. Das Bild gestaltet sich noch konkreter, wenn eben bei der Reprise des Adagio der würdige Baß, das Violoncell, die abmahnende Rede anhebt:



Drastische Gegensätze, wie hier dieses C-Adagio und F-Allegro, liebt Beethoven in seiner ersten Periode ganz besonders, wir werden dergleichen noch überraschender, Beethovenscher, im B-Dur-Quartett op. 18 und im C-Quintett wiederfinden.

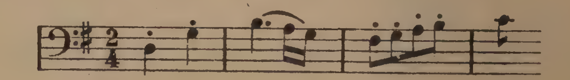
Der dritte Satz des G-Dur-Quartetts führt nur uneigentlich seinen Namen „Scherzo" (Allegro, G-Dur, ³/₄), er ist vielmehr ein heiteres (an sich sehr hübsches) Menuett in der Weise Haydns. Als echt Beethovenisch ist nur der unvermutete Eintritt des H-Dur zu Anfang des zweiten Teiles und die ebenso kühne Rückmodulation nach C und G ebendaselbst zu bezeichnen. Origineller im ganzen als das Scherzo hält sich das Trio (C-Dur), dessen Thema auf der Beethoven so eigenen Wiederholung eines bestimmten Akkordes beruht.

Echt humoristisch gestaltet sich die Kombination einer im zweiten Teile auftretenden Triolenfigur mit dem akkordischen Hauptthema, freilich delikateste und klarste Staccatoausführung der ersteren vorausgesetzt.

Das am meisten Beethovensche aber in dem Scherzo (und vielleicht im ganzen Quartett) ist die in der Coda des Trios zum Hauptsatz rückleitende absteigende Skala des Violoncells (vom kleinen c bis zum großen D, ausgehaltene ganze Takte, *pp*), welche ein höchst eigentümliches harmonisches Kolorit erzeugt.

Im Finale (Allegro molto quasi Presto, ²/₄, G-Dur) treffen wir unsere Rokokogesellschaft aus dem ersten Satze wieder, aber sie hat jetzt ein wenig Champagner getrunken und bewegt sich daher ungleich freier, um mit Beethoven zu sprechen: „aufgeknöpfter".

An lustigen, überraschenden Spielwendungen ist dieser Satz der reichste. Das äußerst harmlose Thema
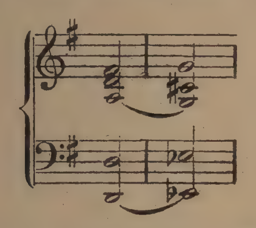


wird in unerschöpflicher Weise „zur Freude der echten Quartettisten" ausgebeutet. Überraschende Effekte erzielt Beethoven durch die einfache Umkehrung der in den zwei ersten Takten festgestellten Bewegung, also



mit den zwei Gegenbewegungen treibt der Meister eine Art geistreiches Ballspiel, sie fliegen dahin, wenden, fügen sich, wie auf höheres Machtgebot. Verkürzung, Vergrößerung, eigentümliche Harmonisierung (z. B. die Modulation G-Moll—As-Dur nach den ruhenden Akkorden in der Mitte des Satzes), alles dient zur Steigerung des heiteren Effektes.

Jene ruhenden Akkorde deuten sogar wie prophetisch auf die noch in weitester Ferne schwebende C-Moll-Symphonie:

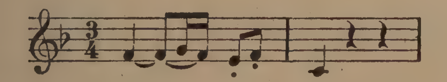


(wiederholt sich dreimal), freilich werden sie dort einen anderen, unendlich höheren Sinn erhalten.

Die unbeschränkteste Herrschaft über Harmonie und Rhythmus und die ganze Form überhaupt verrät der Meister schon hier.

Tiefer angelegt als das G-Dur-Quartett, im Adagio sogar von echt Beethovenscher Weihe und Erhabenheit ist das (der Entstehung nach) dritte der Quartette op. 18, jenes in F-Dur. Spohr hat einseitigerweise in diesem Werke sogar den Gipfel der Beethovenschen Quartettmusik erkennen wollen, warum? — das wollen wir sogleich erörtern.

Im ersten Satze des F-Dur-Quatuors op. 18 sehen wir das von Haydn angeregte, von Mozart weitergeführte „echt quartettmäßige“ Motivenspiel auf die Spitze getrieben. Das Motiv



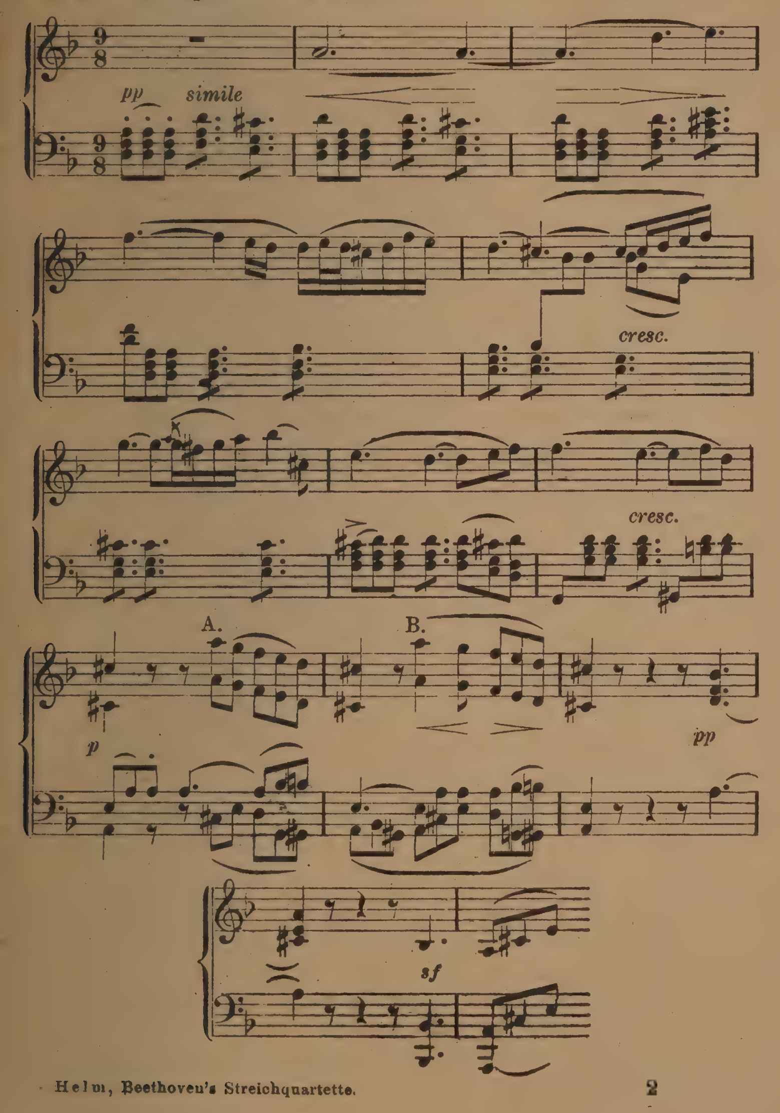
wird bis zur Erschöpfung ausgenützt, es erscheint — nach Marx — 131 mal in 427 Takten. An und für sich keine bestimmte Stimmung aussprechend, ist es doch andererseits zur thematischen Bearbeitung sehr geeignet. Vermöge der letzteren Eigenschaft weiß es nun der Meister zu wenden und zu drehen, daß es

gleichsam nach jeder Gefühlsrichtung schillert. Bald kost es, bald scherzt es, bald nimmt es sogar den Ton ernster Erörterung an (wie z. B. in der interessanten Durchführung des Mittelsatzes: gar so ernsthaft ist's indes nicht gemeint), gewöhnlich aber unternehmen die einzelnen Stimmen ein geistreiches Frag- und Antwortspiel, indem sie das ursprünglich unisono ausgesprochene Motiv immer neu beleuchten, in Vorder- und Nachsätze zerlegen, deren Inhalt gleichsam anfechten, um am Schlusse doch wieder das ganze Thema in voller Unwidersprechlichkeit anzuerkennen.

Wir kennen kaum einen zweiten Quartettsatz, in welchem in der unerschöpflichen musikalischen Causerie (wie es Marx treffend nennt) allen vier Instrumenten so gleichmäßig, so gleichberechtigt das Wort zugestanden wird (wenn auch den Ehrenplatz in der Gesellschaft begreiflich die erste Geige hat), das ist's, was Spohr so mächtig anzog, was ihn im ersten Beethovenschen F-Quartett das Ideal der Gattung erkennen ließ. — Was uns betrifft, so überlassen wir uns zuzeiten willig und mit Behagen solch harmlosem Motivenspiel, eigentlich psychologisches Interesse gewährt es uns nicht. Dieser erste Satz enthält (rein musikalisch genommen) echt Beethovensche Züge, unter welchen wir vor allem das reizende ununterbrochene Herabsteigen des Themas im Dreiklang B-Moll–Ges-Dur–F-Moll–Des-Dur (von Takt 37 des Durchführungsteiles angefangen) anführen. Die vier Takte der Mollperiode hat immer die erste, die entsprechenden der Durperiode die zweite Violine; die Modulation wirkt überraschend, als wenn durch Wolken blauer Himmel schiene, humoristisch steigt der Ges- und Des-Dreiklang im Violoncell hinab und gleich wieder (auf anderem Rhythmus, verkürzt) in C-Dur (als Dominante von F) hinauf; diese seltsame Zerlegung des Dreiklanges, dieses eigensinnige Beharren auf einem notwendig Modulation erfordernden Akkord gleich darauf (man weiß nicht, ob der Satz in C bleiben oder sich nach F wenden wird) — das sind Momente, für die man vergeblich bei Mozart oder Haydn Anhaltspunkte sucht, sie sind spezifisch Beethovenisch.

Der Satz hat indessen auch seine Schwächen, als welche wir alle nicht mit dem Hauptmotiv zusammenhängenden Motive ansehen müssen. Sie sind teils gar zu harmlos, teils (wie der Schlußsatz) entschieden Mozartisch. Zwar weiß der jüngere Meister alles aufs schönste, ja überraschend zu verbinden, aber aus innerer Inspiration schuf er hier kaum; im Gegensatz zum D-Quartett ist hier mehr Quartett als Beethoven.

Den ganzen, vollen Beethoven gibt uns dagegen das nun folgende Adagio affettuoso ed appassionato, D-Moll, $^{9}/_{8}$. In ihm ist uns das erhabenste Adagio begegnet, welches bisher (bis zum Jahre 1800 nämlich) von Beethoven und in der Quartettmusik überhaupt erreicht wurde.
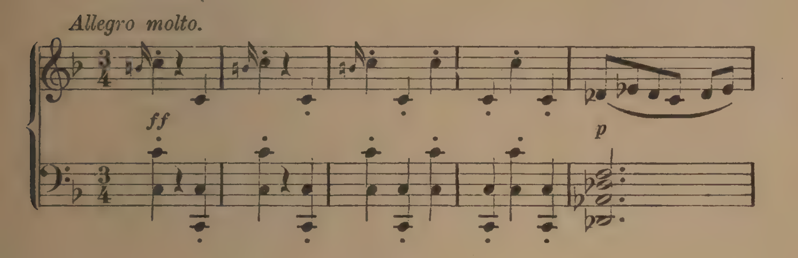


Wie er tief aufatmet, dieser Gesang, um endlich aus vollem, tiefstem Herzen die schmerzlichste Klage ausströmen zu lassen: davon kann nur die lebendige Aufführung den rechten Eindruck geben, Wort und Notenschrift bleiben hier weit zurück. Nur einen Zug wollen wir hervorheben. Wie wunderbar schön zeichnet Beethoven in den von uns mit A und B überschriebenen Takten die innere Erregung! Der absteigende Gang der Violinen (a-cis) — man könnte ihn die Skala der Resignation nennen — hebt in Takt A beim fünften, in Takt B schon beim vierten Achtel an, hält aber eben bei B dann um ein Achtel länger aus; die Sehnsucht nach Ruhe, nach Erlösung ist dringender geworden — das konnte in Tönen nicht schöner gesagt werden, das früher einsetzende, aber doppelt so lange ausgehaltene a klingt wie ein tiefer Seufzer aus weher Brust. Wie mannhaft und echt Beethovenisch sodann das Emporreißen (sforzando b) im letzten Takte unseres Notenbeispiels, nachdem in den zwei früheren Takten die Klage ganz erstorben schien!

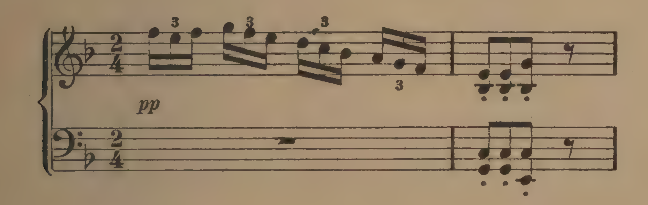
Ganz in demselben Sinne, mit höchster Einheit und Innerlichkeit, setzt sich der Satz fort; nachdem das zweite Thema in F und dessen reizend spielvolle und wiegende Ausführung süßen Trost gebracht, erhält das wiederkehrende Hauptthema durch eine blitzartig in dasselbe hineinreißende Zweiunddreißigstelfigur den Charakter mächtiger Leidenschaft, um sodann durch vier spannungsvolle Pausentakte (wobei die im ersten Achtel eintretenden, abgerissenen Akkorde unter einfachster Modulation auf die Dominante ersterben) zur ursprünglichen Klage sich zurückzuwenden, welche durch die gleichförmig bewegte Sechzehntelbegleitung der Viola und zweiten Geige noch eindringlicher wird. Die tröstende Stimme (jetzt satzgemäß in D-Dur) verhallt machtlos wie das erstemal, zuletzt steigert sich der Satz zur höchsten Bewegung in allen Stimmen, man möchte sich beinahe ein Orchester herbeiwünschen, damit zur äußersten seelischen auch die gleiche akustische Kraftäußerung trete. Nachdem dem gepreßten Herzen im letzten, *ff* angeschlagenen verminderten Septimenakkord wie in stürmischem Aufschrei Luft geworden, bricht der wunderbar erregte Satz in sich selbst zusammen, noch ein kraftloses Aufflattern (die Triolen im drittletzten Takte), und der Gesang erstirbt, in die nächtige Tiefe absteigend, aus welcher er sich gramvoll emporgerungen. Unter Beethovenschen Sätzen hat das Adagio des F-Quartetts in seiner lugubren Haltung nur einen einzigen Vorläufer: das unsterbliche Largo der D-Sonate op. 10. Die im Quartettadagio gegebenen Anregungen wird indes Beethoven weiterführen, in den Adagios

des E-Moll-Quartetts op. 59 und des Es-Quatuors op. 74: wir werden seinerzeit darauf zu sprechen kommen.

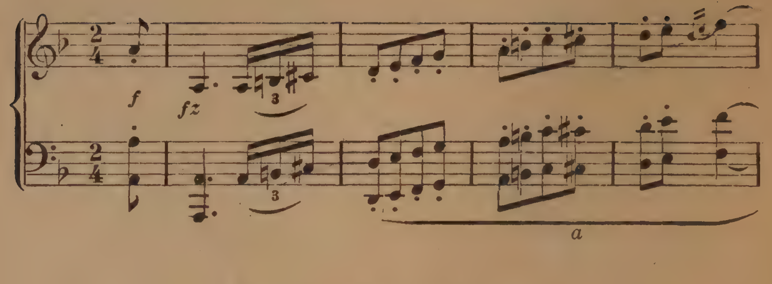
Das Scherzo des F-Quartetts ist leicht und graziös gehalten, im zweiten Teile voll feiner Modulation und sich am Schlusse humoristisch steigernd. Echt Beethovenisch pocht das Trio:
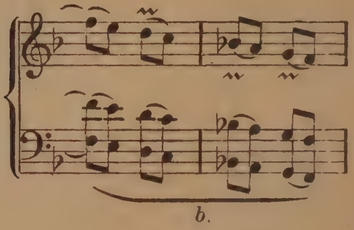


im eigentümlichen Wechsel von stoßender und rollender Bewegung den Charakter ungezügelter Jugendlust und Jugendkraft ausprägend. Innerer Zusammenhang dieses ganzen Scherzos (eines Prachtvortrages der Florentiner, welchen sie stets wiederholen mußten) mit dem tiefschmerzlichen Adagio ist nicht nachzuweisen. Wieder in rauschender Jugendlust, dabei innerlich gefestet und kraftvoll, wie es die Quartette der Vorgänger kaum gekannt, schließt das Finale, Allegro, $^2/_4$. — Das Hauptthema



bricht hervor, wie frischer Quell aus dem Felsen. Wenn hier die erste Geige sich mutvoll an die Spitze stellt, während die übrigen nur sekundieren, so schließen sich später alle vier Instrumente im kraftvollen Unisono zusammen und führen ein Seitenthema ein, dessen stolze Energie auch dem Beëthoven der zweiten Periode nicht zur Unehre gereichen würde:





Der ganze Verlauf des Satzes ist höchst anregend und beschäftigend; trotz des unaufhaltsamen Gesamtflusses ist er auf das mannigfachste rhythmisch gegliedert. Nirgends zeigt sich die thematische Meisterschaft des unerreichten Künstlers mehr, als wenn er in die ursprüngliche luftige Triolenbewegung (vorletztes Notenbeispiel) das geschlossene Unisonomotiv, aber nicht als Ganzes, sondern dasselbe in seine zwei Bewegungen, die auf- und abwärtsdrängende (vgl. *letztes* Notenbeispiel *a*, *b*), die *nun gleichzeitig sich geltend machen*, zerlegt, wie in kühnem Übermut hineinwirft, und sich also jetzt die einander widersprechendsten, gegensätzlichsten Rhythmen wie auf höheres Machtgebot in geschlossenster Einheit und unwiderstehlicher Energie nach *einem* Ziele hin bewegen.

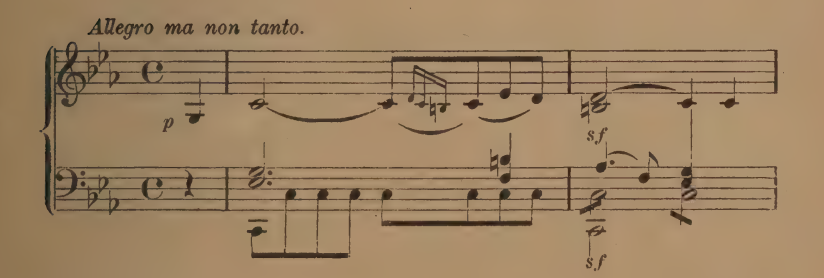
So hat einst der jugendliche Alexander den unbändigen Bukephalos gezügelt und gelenkt, nach welcher Richtung er wollte: wir werden die Herrschaft Beethovens über den Rhythmus, die kaum ein zweiter Künstler in dem Grade besessen, noch weiter kennen lernen. Es ist beinahe, als habe sich der Meister durch die edelsten Mannestränen des Adagio auf einmal alles Erdenschmerzes entledigt: mit solcher Lust und Liebe, im Gefühle seiner Kraft schwelgend, ergibt er sich dem mutvollsten, ritterlichen Spiele; denn ein Spiel, ein losgebundener

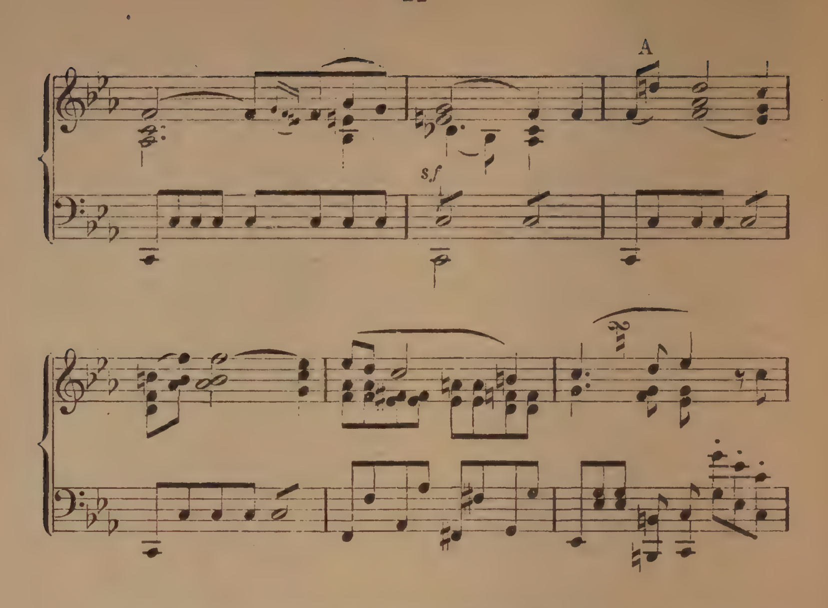
humoristischer Scherz ist hier für unseren Beethoven jene thematische Arbeit, welche tausend anderen bittere Schweißtropfen vergeblicher Mühe und Anstrengung entlockt.

Beethovens C-Moll-Quartett, das vierte der Werke op. 18, hat sich beim Publikum seit jeher einer ähnlichen Beliebtheit erfreut, wie unter den Sonaten die „pathétique" aus gleicher Tonart. In der Tat gehören die beiden Ecksätze des C-Moll-Quartetts zu den hervorragendsten Schöpfungen der ersten Beethovenschen Periode, wogegen Andante und Menuett von denen manches anderen Quartetts (vor allem des erst jüngst besprochenen in F) übertroffen werden. Für den bedeutendsten halten wir den ersten Satz, Allegro ma non tanto, C-Moll, 4/4; ihn erfüllt so ganz jenes wahre, aus innerem Herzen kommende Pathos, welches erst durch Beethoven in der Instrumentalmusik zur vollsten Geltung gelangt ist. Wie der Anfang des Satzes in vollkommenster Einheit und geschlossener Energie ununterbrochen, wenn auch schmerzlich, nach oben drängt, so ist auch der ganze Verlauf ein eingreifendes Seelengemälde von Trauer und Tröstung, zugleich aber in seiner stolzen, innerlich gefesteten Haltung ein treues Abbild seines Schöpfers.

Das Hauptthema (vgl. unten das Notenbeispiel) kann nicht breit und männlich genug gespielt werden, alle zärtliche Gefühlsschwelgerei und Sentimentalität ist hier durchaus falsch; für die wunderbar edle Melodie war der große Bogen Joachims der prädestinierte Ausdruckgeber.

Nun bitte ich die Leser, nur einen Blick auf das Notenbeispiel zu werfen und sich aufrichtig zu fragen, ob irgendein Quartettsatz Haydns oder Mozarts einen solch breit und einheitlich fortströmenden Gesang aufweisen kann. Sie werden sich durchaus „nein" sagen müssen.





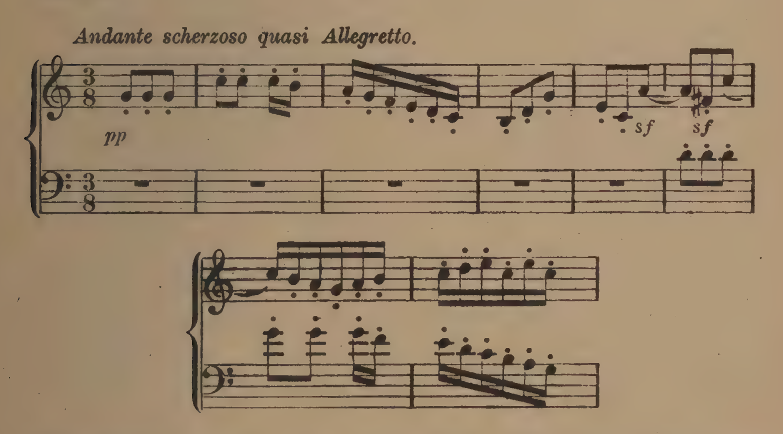
Erst im achten Takte der wundervollen Periode schöpft der Meister Atem, um aber gleich darauf das in Takt 5 zuerst aufgetretene Motiv (A) wieder aufzunehmen und fort und fort aufwärts zu drängen, bis es endlich in den kraftvollsten Grundakkorden (Dreiklang und Dominantakkord) seinen vorläufigen energischen Abschluß findet.

Man vergleiche mit diesem Anfang den ähnlich gedachten in Mozarts G-Moll-Quintett und sehe zu, um wieviel ursprünglicher und intensiver der glutvolle Gesang des jüngeren Meisters wirkt. Ein eigentümlich rhythmisierter, wie stutzig fragender Zwischensatz (As-Dur, dann F-Moll) führt zu der lieblich tröstenden Kantilene des Seitensatzes (Es-Dur, von der zweiten Geige eingeführt, von der ersten durch eine ganghafte Achtelfigur umspielt), die sich breit auslegt und nach kurzen Reminiszenzen an den Anfang den mutvoll gebietenden Schlußsatz vermittelt. Durchaus heiter-kräftig, ja humoristisch gefärbt ist sodann der eigentliche Schluß des ersten Teiles. Der zweite führt die Elemente des ersten weiter aus. Zu Anfang schwelgt der Meister förmlich in der großherzigen Klage, die sich nun erst (wie herrlich versteht da das Violoncell zu singen!) in allen Stimmen ausbreitet, während früher fast ausschließlich der ersten Violine die Führung vergönnt war. Großartig wird die Rückkehr zum

Hauptgedanken in C-Moll (Übergang vom zweiten zum dritten Teil) vermittelt, großartig jener erwähnte erste akkordische Abschluß erweitert. Der dritte Teil des Satzes ist dann allerdings ziemlich formell analog dem ersten (eine relative Schwäche, da dieser großartigen Anlage eine freiere, psychologisch begründete Form besser entsprochen hätte), dafür rafft sich der Schluß des Ganzen (vom Eintritt des Hauptthemas in Des-Dur *ff* an) zu gewaltigster Energie auf, die pathetische Stimmung erreicht hier ihre Gipfelung; wenn sich die letzten sechs Takte förmlich zornig in den C-Moll-Dreiklang eingraben, empfindet man gleichsam eine Vorahnung des riesigen „Coriolan". Wenn der formelle Bau, vor allem aber die Zwischensätze nicht doch noch an Beethovens Vorgänger erinnerten (somit der Empfindung und Ausführung des Hauptthemas nicht völlig die Wagschale halten) —, würden wir nicht anstehen, diesen ersten Satz des C-Moll-Quartetts (sobald er nur in der rechten großartigen Weise gespielt wird) den bedeutendsten der Beethovenschen Mittelperiode anzureihen.

Das Andante und Menuett des C-Moll-Quartetts schienen uns, obgleich an und für sich reizende Stücke, niemals auf der Höhe des ersten Satzes zu stehen.

Das neckische Hauptthema des Andante vermittelt in seiner feinen kanonischen Durchführung (wir zitieren nachstehend den Anfang:)



sehr hübsche Effekte, der Ansicht Marx' aber, daß hinter allem sich ein ernst entschlossener Charakter verberge, der sich nur zum Scherzen herbeilasse, um seinen eigentlichen Sinn vergessen

zu machen, können wir nicht beipflichten. Beethoven war es hier in der Tat um leichten humoristischen Scherz zu tun, um nicht mehr; allerdings war auch bei diesem heiteren Spiele die Seele des Meisters dabei, der Durchführungssatz und das letzte Auftreten des Themas vor dem eigentlichen Schlusse (ein neues „Der Dichter spricht“) geben uns das Zeugnis.

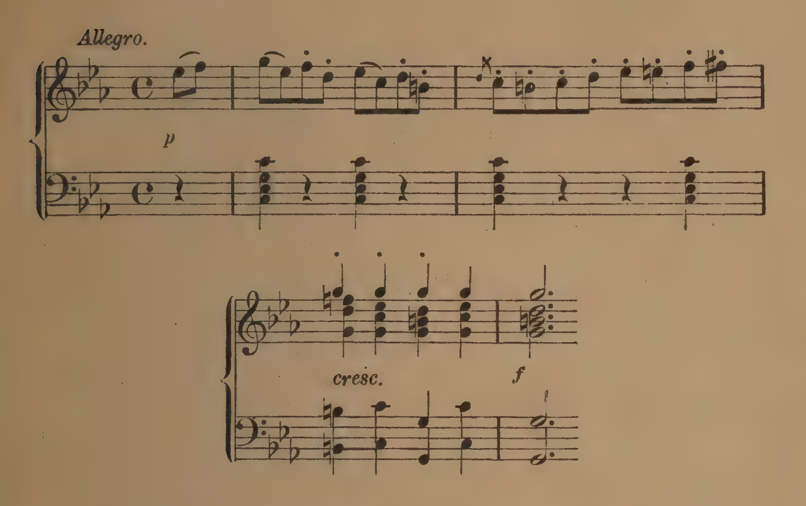
Der Durchführungssatz zeigt jenes Beethoven so ureigentümliche Modulieren in wiederholten gleichmäßigen Akkorden, das wir z. B. sehr ähnlich im Adagio des Septetts finden. Kein Meister hat die Bedeutung des ruhenden Akkords tiefer erfaßt wie Beethoven.

Auch das Hauptmotiv unseres Andante zeigt einen Lieblingsgedanken Beethovens, die Leser haben wohl auf den ersten Blick aus unserem Notenbeispiele die Reminiszenz an die erste Symphonie (Andante) herausgefunden. Wenn uns das Andante des C-Moll-Quartetts in eine von dem pathetischen ersten Satze weit entlegene Region führte (ein Gegensatz, der noch greller hervortritt, wenn der Satz nicht, wie von Hellmesberger, möglichst diskret, „heimlich flüsternd“, sondern wie von anderen, z. B. J. Becker, mit lustigem Humor gespielt wird), so greift das Menuett auf den anfangs angeschlagenen Ton zurück, aber in wesentlich Mozartscher Weise. Ein chevaleresker Satz, wie Mozart so manchen als dritten Teil seiner Symphonien, Quartette geschrieben, pathetisch, aber durch einen humoristischen Grundzug gemildert, das Bild eines Seelenkampfes (zweiter Teil), von welchem (so recht Mozartisch!) das innerlich ruhige Gemüt des Tondichters nichts weiß. Die wahre Stimmung des Komponisten offenbart sich im Trio, das beinahe leichtfertig scherzt und schmeichelt. Eigentümlich, wenn auch durchaus nicht tief, wirken die auf- und abschwebenden Triolen der ersten Geige. Der ganze Satz gewinnt unvergleichlich an Effekt, wenn zuerst das Menuett (vom Meister mit Allegretto bezeichnet) sehr mäßig, aber mit schärfster Pointierung der Akzente (sozusagen mit Gluckschem Pathos) vorgetragen, nach dem Trio aber das Menuett in doppelt so schnellem Tempo (es kann schon ein stürmisches Allegro sein, muß aber noch immer möglichst scharf akzentuiert werden) gespielt wird. Wir erwähnen das, weil z. B. Jean Becker auf Beethovens Notiz in der Originalpartitur: „La seconda volta si prende il tempo più allegro“ fast gar keine Rücksicht nahm.

Dagegen ist das Finale des C-Moll-Quartetts immer ein unübertroffenes Meisterstück der Florentiner gewesen.

In diesem Finale (Allegro, C-Moll, $^4/_4$) hat die humoristische

Stimmung vollends gesiegt, es ist ein mutvolles ritterliches Spiel: die vier Stimmen üben, wie in Erz gerüstet, mit Schwert und Schild ihre Kräfte gegeneinander. Zwar anfangs genügt sich die erste Geige (der Lehnsherr, der „primus inter pares" der Ritterzeit) allein:



— so reckt ein jugendlicher Held übermütig die schlanken, elastischen Glieder; bald aber zieht die Führerin die Genossen ins Turnier nach, bis sie (man beachte die reizenden Imitationen im dritten Teile) alle freudig in das Kampfspiel eingetreten sind.

Hält man das Bild des Turniers fest, so möchte man vielleicht bei den gesangvollen Zwischensätzen (in As, später in C-Dur) an die zärtlich blickenden Augen schöner Edeldamen denken, welche aus den Zuschauerlogen ihren Rittern siegverheißend zuwinken.

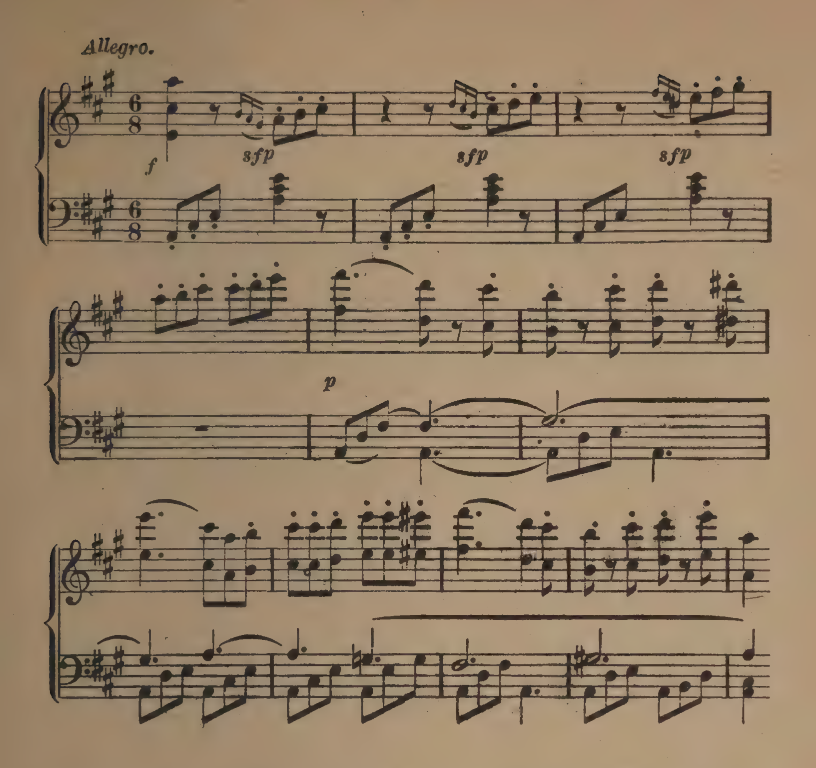
Formell erinnert der Satz noch wesentlich an Mozart, die achttaktige rhythmische Gliederung sogar ganz auffallend an ein bestimmtes Werk: das Finale von Mozarts G-Moll-Symphonie. Der Inhalt beider Sätze ist freilich grundverschieden, bei Mozart so aufgeregt leidenschaftlich, als es überhaupt dieser Meister werden konnte. Beethovens Finale geht indes überraschend und echt Beethovenisch aus: nachdem der Satz (vom Eintritt des Hauptthemas in C-Dur an) leise zu verschweben schien, sich dann noch einmal zu trotziger Energie aufraffte, nun aber die

Kämpfer wie auf einen Wink von oben in ihren letzten Schwerterschwenkungen in ehielten — ein Moment eigentümlicher Spannung —, stürmt nun plötzlich das Hauptthema im Prestissimo *fortissimo* herein (also sowohl in Bewegung, als Tonstärke auf das äußerste gesteigert), zugleich durch die veränderte Akzentuierung (Betonung des schlechten Taktteils gegen die regelmäßige Rhythmisierung von früher) den Charakter leidenschaftlicher Entschlossenheit erlangend. Höchst feurig geht das Prestissimo und mit ihm der Satz zu Ende, nach C-Dur durchbrechend; das Pathos des ersten und der Humor des letzten Stückes haben in glücklichster Vereinigung nun dem ganzen Quartette den befriedigendsten Abschluß verschafft. Man erinnere sich, daß ein solcher Ausgang bei Beethoven nicht vereinzelt dasteht, vielmehr öfters mit schönster Wirkung wiederkehrt: die C-Moll-Sonate op. 10, das C-Moll-Duo op. 30 bieten Beispiele.

Das Entscheidende für den Vortrag des Finales des C-Moll-Quartetts liegt in der richtigen Trennung der zwei Tempi (Allegro und Prestissimo). Das Allegro muß sehr innerlich-lebhaft gegeben, darf aber beileibe nicht äußerlich überstürzt werden. Hellmesberger ließ sich öfters im Allegro durch den glänzenden Schwung des Themas gleich anfangs zu einem so raschen Tempo fortreißen, daß er für das Prestissimo keine Effektsteigerung erübrigte. Unübertrefflich gelang die letztere, wie gesagt, den Florentinern.

Beethovens A-Dur-Quartett op. 18 hat ganz besonders vor den Augen des Mozart-Monomanen Ulibischeff Gnade gefunden — sehr natürlich, weil bei wenigen Beethovenschen Werken die Nachbildung Mozarts so in die Augen fällt, wie hier. Beethoven hat sich für sein fünftes Quatuor Mozarts A-Dur-Quartett zum Muster genommen, gerade wie ihn zu seinem Klavierquintett (Es-Dur mit Blasinstrumenten) das für dieselben Instrumente in gleicher Tonart geschriebene Mozartsche Werk anregte. Die Nachbildung Mozarts betrifft aber hauptsächlich nur die Form, dem Inhalt hat der jüngere Meister seine Subjektivität aufgedrückt, wie nur irgendwo in seinen Erstlingswerken. Hier fühlt sich Beethoven so zufrieden, so glückselig, zarter und süßer Empfindungen voll spricht er nur Sinnig-Liebenswürdiges aus: „sinnig-liebenswürdig“, das ist so recht die entsprechende Charakterbezeichnung für den Inhalt des A-Dur-Quartetts.

Der lebensfrohe Anfang:

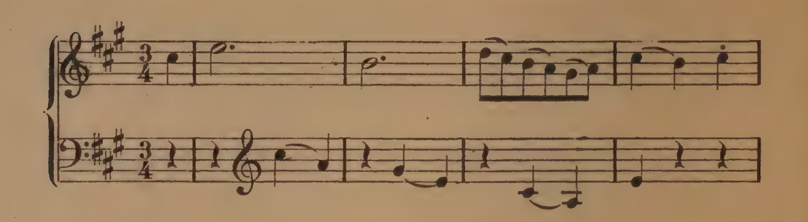


treibt mutig der Höhe zu, auf dem vorläufigen Gipfel der Bewegung angelangt, sich wohlig und selbstgefällig auf den Tönen wiegend.

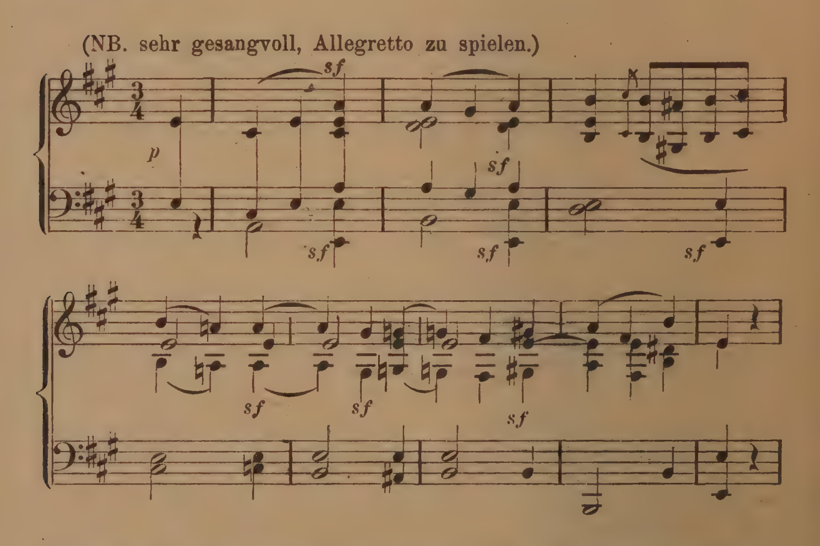
Zwar erscheint jetzt eine etwas formalistische Partie (eingeführt durch eine nicht viel sagende Sechzehntelfigur), welche, in ganz Mozartscher Weise abgeschlossen, in die Tonart der Dominante überleitet. Von hier aber, vom Eintritt des sinnigen Seitenthemas in E-Moll (nicht E-Dur) erlangt zeitweilig ganz der jüngere Meister sein Recht, in reizender Gegenbewegung kosen die Stimmen. Freilich drängt sich jene Sechzehntelbewegung wieder ein und gestaltet nun den Ausgang des ersten Teiles des Satzes wesentlich Mozartisch. — Der Durchführungs- und dritte Teil sagen uns nicht mehr als der erste, die genannte Sechzehntelfigur erleidet hier sogar zu Anfang einige fast skurrile Metamorphosen; allerdings nimmt sie vom Eintritt des A-Moll den Charakter Beethovenscher Energie an, und auch

später im dritten Teil geschieht die Überleitung von eben jener Figur zum zweiten Hauptthema ausgeführter, Beethovenscher.

Es folgt ein sehr sinniges, reizend klangschönes Menuett, still und friedlich in Mozarts Geiste empfunden,



dann aber — im Trio — eine jener seelenvollen, echt Beethovenschen Grundmelodien, welche den Meister unter hundert Komponisten charakterisieren, und deren Typus wir u. a. im Variationenthema der As-Dur-Sonate op. 26, im dritten Satze des Es-Dur-Trios op. 70 wiederfinden.



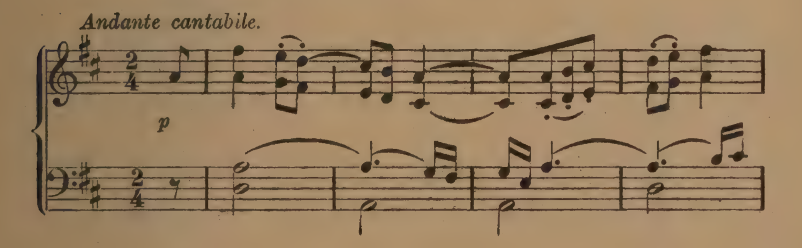
(Wir geben das Beispiel übertragen für den Klaviereffekt, in der Partitur erklingt das d-e des dritten Taktes eine Oktave höher in der ersten Violine, die Melodie dringt vollsäftig aus der unisonen zweiten Geige und Bratsche hervor.)

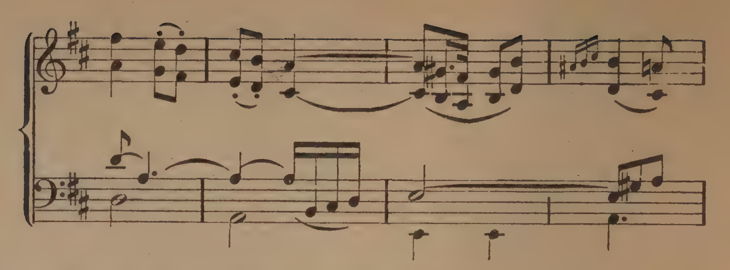
Wenn im Menuett die Stimmen ein leichtes Tonspiel trieben, immer nur eine die Melodie führte, so schließen sich im Trio alle vier fest zusammen, einen vollen, einheitlichen Gesang ausströmend, was freilich nach Ulibischeff ein Fehler. Vom Menuett wäre noch die reizende Klangwirkung hervorzuheben, welche durch die nachschlagenden Noten (Imitationen und Umkehrungen) teilweise an ferne Glockentöne erinnert.

Den dritten Satz des A-Dur-Quartetts bilden jene berühmten Variationen, zu denen Beethoven direkt durch die geistesverwandten, herrlichen aus Mozarts A-Dur- und Haydns C-Quartett (Kaiser-Quartett) angeregt wurde. Das unübertroffene Vorbild bleibt hier immer Mozart, schon Haydn hat wesentlich aus den Mozartschen Variationen, Beethoven aus beiden Meistern zugleich geschöpft. Im übrigen sind die Variationen aller drei Quartette so edel, weihevoll und klangschön, dabei von so meisterlicher Faktur, daß es schwer fiele, einem Meister die Palme zu reichen.

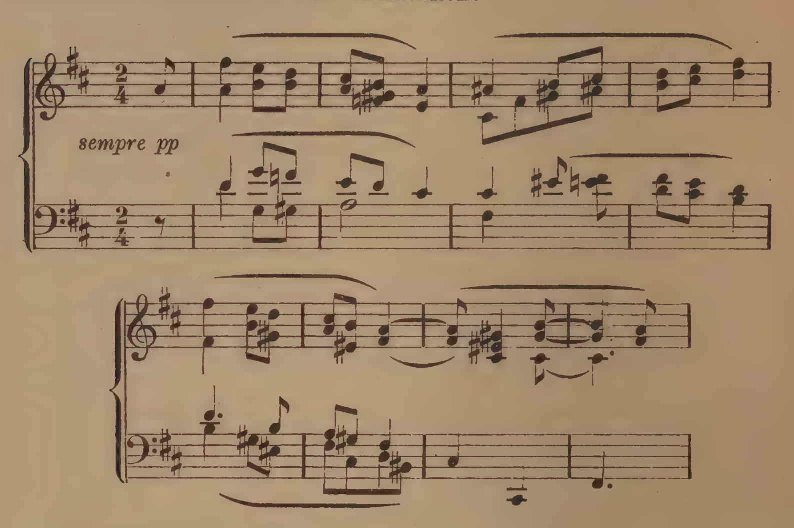
Am ursprünglichsten und idealsten hält sich doch Mozart: Welch wunderbar edler Ernst in der D-Moll-Variation! Und wie einfach-genial die Kombination mit dem überraschenden Trommelbaß in der letzten Variation, am Schlusse des Ganzen so poetisch verhallend! — An keuscher Innerlichkeit sucht Haydn seinesgleichen, dabei hat er (bei wohl gar zu geringem rhythmischen Wechsel) vielleicht die reizvollsten harmonischen Klangfarben gemischt. Beethoven ist positiver, energischer, bei ihm tritt zu der seligen Weihe der Grundstimmung das Element des Humors (sogleich in den zwei ersten Variationen), er bringt den meisten musikalischen Wechsel, er erhebt sich endlich in der prachtvoll rhythmisierten fünften Variation bis zum Heroischen, hiermit zugleich einer der glänzendsten unter den berühmten Schubertschen Variationen über das Lied: „Der Tod und das Mädchen“ (im D-Moll-Quartett) unverkennbar vorarbeitend.

Die Kunst Beethovenscher Harmonisierung aber mag man aus dem Vergleich des Themas





mit der vierten Variation entnehmen:
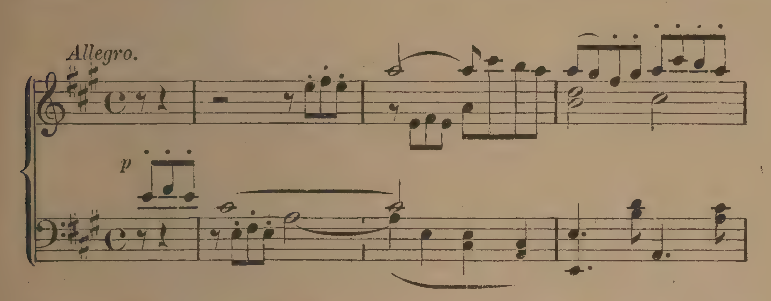


Die Führung der Melodie — der Oberstimme — ist bis auf die Erhöhung des a auf ais im vierten Takt wörtlich dieselbe — und doch welch gänzlich verschiedene Färbung! Wie ist alles so viel wärmer und innerlicher geworden!

Unsere Lieblingsvariation ist immer die dritte gewesen, eine überaus hold einwiegende Zweiunddreißigstelfiguration, verwandt mit der Schlußvariation aus der As-Dur-Sonate op. 26. — Im zweiten Teile dieser dritten Variation spricht das Violoncell zu dem fortdauernden Geflatter der Oberstimmen wie ein würdiger Greis Worte ruhigen, milden Ernstes; während dann das Thema in den Geigen reizend abschwebt und wieder aufsteigt, geht der Satz vollbefriedigend zu Ende.

Was noch von den einzelnen Instrumenten über das bereits so vielseitig ausgebeutete höchst einfache Thema gesagt werden kann, bringt die nach der fünften Variation in B-Dur anhebende

Coda. Hier ist vor allem Haydns Vorbild erkennbar, man beobachte einmal die Führung des Violoncells.

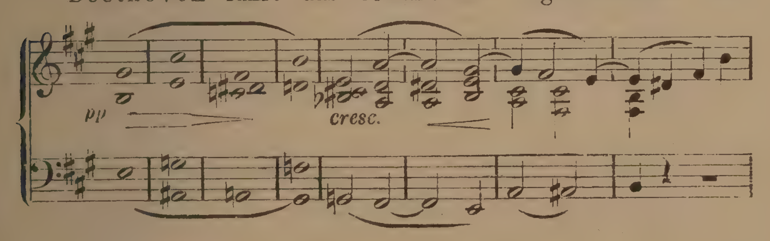
Das Finale des A-Dur-Quartetts schlägt zu Anfang einen Ton der Gemächlichkeit, des behaglichen Sich-gehen-lassens an, welcher nicht sehr Beethovens Künstlercharakter entspricht. Das Motiv



ist übrigens für Quartettsatz formell gut geignet und wird auch in diesem Sinne geschickt und tüchtig durchgeführt.

Mit dem in ganzen Noten eintretenden zweiten Hauptthema aber erhebt sich der Satz in eine höhere Sphäre: die nun folgenden 44 Takte gehören unbedingt zu dem Lieblichsten und Süßesten, was sich in Beethovens früherer Kammermusik vorfindet. Das Thema erscheint zuerst akkordisch auf alle Stimmen verteilt, wie feierlicher Orgelklang unterbricht es das lose Motivenspiel. Dann tritt zu der nach Art eines Cantus firmus in der ersten Geige festgehaltenen Hauptmelodie ein absteigender Gang der Viola und des Violoncells, der seinerseits ebenfalls zum Motiv wird und aus dem ein wundersames Seelenleben emporsprießt: es ist, als würden sich die Stimmen gleich Individuen, gleich liebenden Menschen zu selig-beglücktem Kusse umschlingen. Und merkwürdig, daß gerade hier, wo Beethoven so ganz als er selbst spricht, er Mozart in formeller Beziehung direkt kopiert hat.

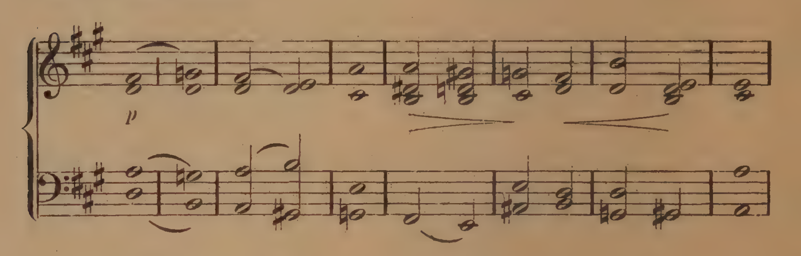
Beethoven führt das Seitenthema folgendermaßen ein:



Und im Finale von **Mozarts** A-Dur-Quartett, welches seine Grundmotive



in ähnlich behaglicher und lebhaft beschäftigender Weise durchführt wie Beethoven das seinige (erstes Notenbeispiel), lautet das zweite Hauptthema:

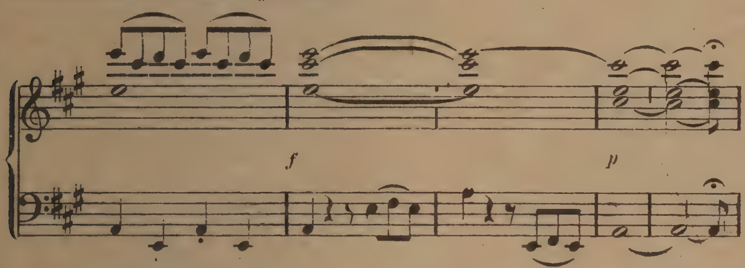


welchem nach diesem akkordischen Eintritt Mozart eine Achtelbewegung (gerade wie Beethoven Viertel) gegenüberstellt. Die Analogie der zwei Themen ist unverkennbar, und Kenner beider Quartette werden zugeben, daß Mozarts Akkordgesang in seiner größeren Einfachheit noch unmittelbarer wirkt, ja im Gegensatz zu der früheren rastlosen Bewegung wie eine, dieser Einhalt gebietende Stimme aus höherer Welt erscheint.

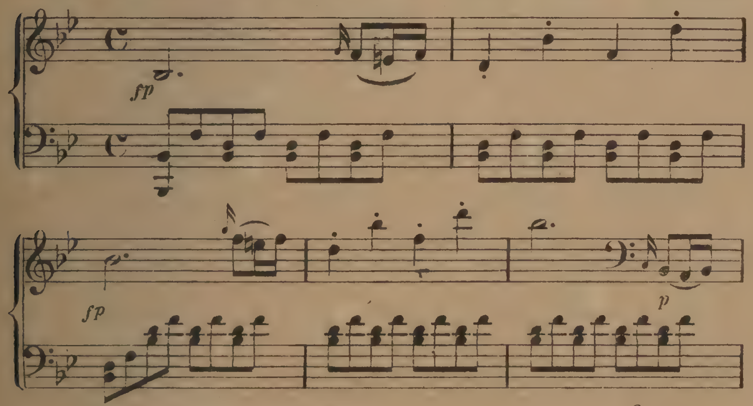
Aber ebenso gewiß weiß Beethoven aus seinem Thema für die Entwicklung noch mehr Kapital zu schlagen als Mozart. Bei letzterem tritt die ruhende Melodie (letztes Notenbeispiel) erst im zweiten Teile des Satzes auf als eine wunderbare, aber rasch wieder entschwebende Episode. Bei Beethoven vertritt sie vollständig die sonatengemäße Gesanggruppe, sie ist hier wirklich zweites Thema, erscheint auch schon im ersten Teil, während im zweiten Teil der Meister beide Hauptthemen auf das feinsinnigste miteinander verknüpft und sodann in reizvollster Weise zum Eingange zurückleitet. Von hier ist der Verlauf des Satzes (als dritter Teil der Sonatenform) ziemlich analog dem ersten Teile, auch jene ruhenden Akkorde kehren wieder (jetzt wirklich im Hauptton des Quartetts: A-Dur), und daraus entwickelt sich wieder jenes zärtliche Kosen und Um-

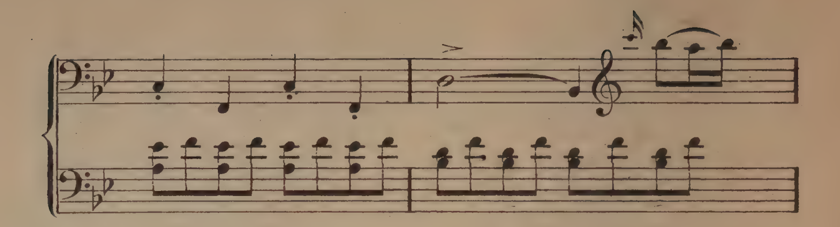
schlingen, auf das wir schon im ersten Teil aufmerksam machten. Sodann scheint der Satz in der schon früher angedeuteten, Mozart verwandten Weise, wie der erste Teil, schließen zu wollen.

Aber nochmals beginnt die harmlose Achtelbewegung des Einganges (erstes Notenbeispiel), sie wird sogar in die Unterdominante verlegt, so daß der Schluß nun ferne gerückt erscheint. Da aber kehrt unerwartet die Haupttonart zurück, und in ihr wird nun das Achtelmotiv selbst zum Dolmetsch des innigsten Gefühls; die erste Geige singt ein Absceniedslied von überzeugender Herzlichkeit, die anderen stimmen (immerfort mit dem Motiv erwidernd) bekräftigend ein, dann fliegt das „Abschiedswort“ (eben das Hauptmotiv) von Stimme zu Stimme ab- und dann wieder aufschwebend, um endlich erst in den Geigen, dann in Viola und Violoncell zu verklingen: der lang ausgehaltene Schlußakkord erscheint wie ein noch aus der Ferne vernehmbares letztes „Lebewohl“
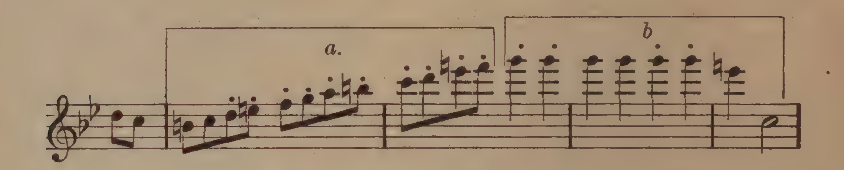


Der Ton der Behaglichkeit, welchen Beethoven im Finale seines A-Dur-Quartetts angeschlagen, klingt auch in den ersten Satz des sechsten und letzten der Quartette op. 18 — B-Dur — herüber:





Der muntere, gemütlich-humoristische Anfang mit seinem echt quartettmäßigen Thema könnte ohne weiteres von Haydn sein, wie die Übergangsgruppe zur sog. Gesangsgruppe von Mozart. Aus der Übergangsgruppe ist der echt Mozartsche Gang:



zu merken, da die in ihm enthaltenen Motivchen (die Skala *a* und der Abschluß *b*) neben dem Hauptthema die Elemente des Durchführungsteiles abgeben.

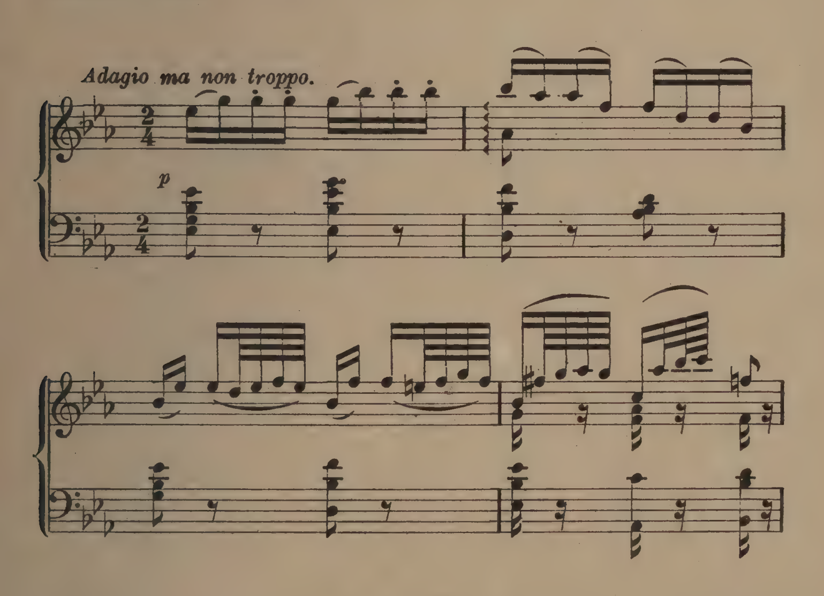
Von dem Eintritt des Gesangsthemas (in F-Dur) an erhält der jüngere Meister sein Recht; gerade wie im A-Dur-Quartett (Finale) nimmt die Komposition von hier den Charakter süßesten Liebreizes an. Ein herausgerissenes Notenbeispiel gäbe hier durchaus nicht die rechte Vorstellung des entzückenden ununterbrochenen melodischen Flusses. Man hat hier im kleinsten und heitersten Sinne auch eine Art „unendliche Melodie“ vor sich, die, wie es scheint, sogar ein bißchen in das „Blumenkränzlein“ aus den „Meistersingern“ und in Schuberts „Morgenständchen“ hineingespielt hat. Das wiederkehrende Hauptthema vermittelt den heiter-kräftigen Abschluß des ersten Teiles. — Über den Durchführungssatz ist von Beethovens Standpunkt nichts zu sagen, er ist eben nette Quartettarbeit. Weit Beethovenscher, ungemein zart in der Klangwirkung und Rhythmisierung schon auf die zweite Periode des Meisters deutend, ist der mit Eintritt des Hauptmotivs beginnende Rückgang zum Anfang (Beginn des dritten Teiles).

Dieser dritte Teil ist, von einer kleinen interessanten Überleitungsperiode (Es-Dur–Es-moll) abgesehen, gar zu ängstlich ana-

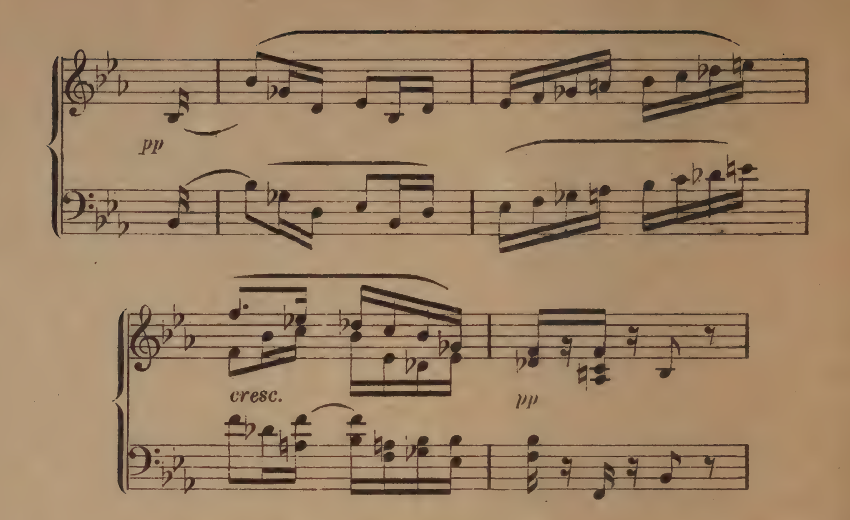
log dem ersten Teil: man errät Note für Note, wie alles kommen muß. Dieses Haften an der Form ist eine relative Schwäche dieses ersten Quartettsatzes, er verliert (trotz der lieblichen Gesangsgruppe) an Wirkung, je öfter man ihn hört.

Man erwäge nur die echt Haydn-Mozartsche Form: erster Teil — wiederholt; zweiter und dritter Teil — gleichfalls wiederholt ohne irgendeine steigernde oder nur ausführende Coda. Man hört (wenn man die Gleichförmigkeit des ersten und dritten Teiles ins Auge faßt) viermal ganz das nämliche, was des Guten etwas zuviel ist.

Mit Recht ein Liebling des Publikums, besonders der gebildeten Damenwelt, ist immer das Adagio (Es-Dur, 2/4) gewesen: ein süßes, wohliges Ausruhen, wie es Beethoven auf seiner taten- und kampfesreichen Laufbahn nicht zu oft vergönnt war. — Das harmlose Thema (siehe nächstes Notenbeispiel) sagt nicht allzuviel, aber unter den Händen Beethovens, in der meisterlichen Stimmführung, mit seinen reizenden Neben- und Zwischenspielen, erlangt es eine leichtbeschwingte Grazie, welche entzückend wirkt.



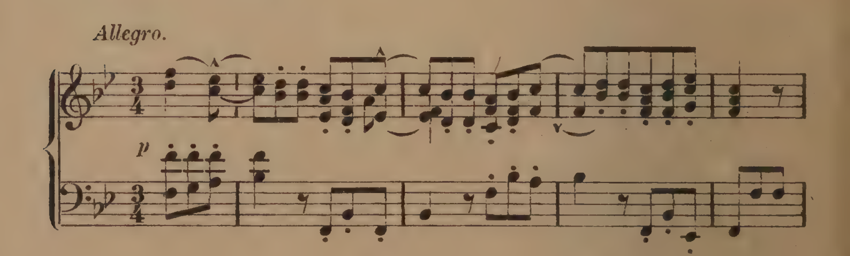
Mit Eintritt des schönen Unisonoseitenthemas in Es-Moll kehrt der Meister tiefer bei sich selbst ein.



Doch ist's nur sinnende Betrachtung, schmerzliche Empfindungen bleiben fern. — Das Seitenthema wird reich und schön durchgeführt, nach der Rückkehr zum Anfang stellt der Meister die zwei Motive des Hauptthemas (siehe Takt 1 und Takt 3 des vorletzten Notenbeispiels) lieblich spielend einander gegenüber, das schaukelnde Vierundsechzigstelmotiv gewinnt dabei stets an Terrain und vermittelt endlich auch den graziösen Ausgang des Satzes. Früher war das Seitenthema noch einmal in C-Moll eingetreten, überraschend und echt humoristisch wirkt sodann die plötzliche Wendung nach C-Dur.

Vom Standpunkt des älteren Tonspiels kann man sich kaum ein vortrefflicheres Adagio denken als jenes des ersten Beethovenschen B-Quartetts.

Im Scherzo mit dem für das Ganze charakteristisch entscheidenden Anfange

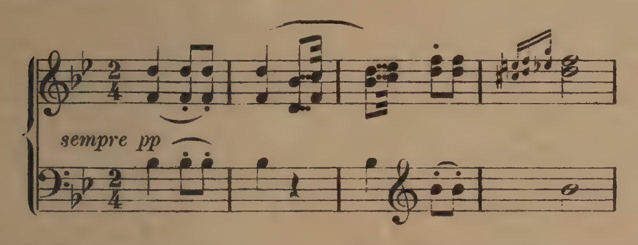


hat sich die behaglich-heitere Stimmung des ersten Satzes bis zur kaum gebändigten höchsten Lust gesteigert. — Das eigensinnige Beharren auf dem schlechten Taktteil, de systematische Wechsel von gebundenen und stakkierten Noten, die nimmer ablassende rhythmische Bewegung, welche sich zuletzt stürmisch aufsprudelnd in einem bacchantischen Freudenschrei Luft macht, um uns am Ende doch mit einem „verbindlichen" Lächeln zu entlassen: das sind lauter spezifisch Beethovensche Züge.

Hier (wenigstens im Hauptsatz) ist uns zweifelsohne das originellste der Scherzi aus op. 8 begegnet; das Trio ist dann freilich mehr von Haydnschem Geiste erfüllt (insofern jenem aus dem F-Dur-Quartett nachstehend), dafür die kleine Coda-anknüpfung des Trios an das Scherz (Scherzothema *ff* in B-Moll) kostbar polternd, wie ein lustiger Kinderschreck, ein wahrer „Knecht Ruprecht im Quartett".

Die Perle (nach Ulibischeff freilich, weil mit einem „Programm" versehen, die Achillesferse) des B-Dur-Quartetts ist das Finale jene berühmte „Malinconia", in welcher Beethoven mit den einfachsten Mitteln als unübertroffener Seelenmaler auftritt. — Ein Adagio leitet ein, es trägt die Überschrift „La malinconia" (die Melancholie) und die (italienische) Bezeichnung: „mit größter Delikatesse vorzutragen".

Das Thema



wird in die entferntesten Tonarten ausweichend rein chromatisch durchgeführt.

Dazwischen ein höchst unerwarteter Wechsel von Fortissimo und Pianissimo, scharfe, stürmische Einsätze, die — man weiß nicht, woher? kommen, fortwährender Drang nach Abschluß und fortwährende Unbefriedigung. Diese Tränen, diese Seufzer, dieses Sicheingraben in weich-sentimentale Stimmung sind kein Spiegelbild Beethovens, so wehklagt eher in einsamen Stunden ein zur Liebe und Freude geschaffenes hilfloses Wesen, ein bereits vom Weltschmerz ergriffenes Mädchen, das bei jeder Berührung von außen aufs tiefste erschrocken bis ins Innerste zusammenzuckt.

— Aber solch schwarze Melancholie hat kein Anrecht an die Jugend, der die Welt offen liegt mit all ihrem Glück und ihren Hoffnungen: „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht“ — das ist die bessere Moral. — „Lasset uns springen und tanzen!“ — So stürzt sich denn die „Malinconia“, nachdem sie auf der Dominante von B-Moll einen letzten tiefen Atemzug getan, ganz unerwartet in einen schäkernd-heiteren Satz (Allegretto quasi Allegro, $^3/_8$) von entschieden tanzartiger, beinahe Ländler-Bewegung, tanzt immer fröhlicher den bunten Reigen fort, bis auf einmal eine innere Stimme — die wiederkehrende „Malinconia“ — diesem lustvollen Treiben Halt gebietet. Der Tanz hebt von neuem an, aber nicht mehr in alter Sorglosigkeit, die Ländlermelodie hat sich sogar nach Moll verdüstert. — Sie bricht gänzlich ab, um (nach einer erwartungsvollen Pause) ein drittes Mal der „Malinconia“ das Wort zu überlassen. Aber diese kann sich nicht behaupten, der Ländlersatz kämpft sich wieder durch und steigert sich im Lustgefühle bis zum innigsten Dankgesang. zuletzt (die letzten elf Takte vor Poco Adagio) echt weiblich schäkernd und schmeichelnd. Im Poco Adagio nochmals ein Sichbesinnen, keine melancholische, nur eine leise bedenkenvolle Frage: ob solche ungetrübte Heiterkeit auch berechtigt? — Die Frage wird rückhaltlos bejaht; im stürmischen Prestissimo jubelt der Ländlerreigen jetzt erst aus vollem Halse auf und ist mit ein paar sich überschlagenden Sätzen — ehe man sich's versieht — zur Tür hinaus. Der Kampf einer unerklärt trauervollen Kontemplation mit fast koboldartiger Lustigkeit und der glänzende Sieg der letzteren geben zusammen ein wunderwahres Seelenbild, vielleicht durch ein persönliches Erlebnis des jungen Meisters angeregt. Jedenfalls bei kongenial entsprechender Wiedergabe stets wie ein solches wirkend und immer von neuem überraschend.

Die drei Quartette op. 59.

Wir haben die sechs Quartette op. 18 an uns vorüberziehen lassen und in ihnen bei liebevollem Eingehen in die Details einen reichen Schatz musikalischer Schönheiten gefunden; wir haben zugleich das Aufsteigen immer festerer Lebens- und Charakterbilder beobachtet, wenn auch der Meister im ganzen und großen noch (besonders formell) in den Bahnen der Vorgänger wandelt.

Indem wir nun an die Trias op. 59 herantreten, stehen

wir plötzlich vor einer gänzlich verschiedenen Weltanschauung: es ist alles mit einem Male so groß und mächtig, nach jeder Richtung so frei und unabhängig geworden, daß, wer die Werke zum ersten Male hört oder für sich studiert, sich wirklich fragen muß: Wie kam das, wie kann auf ein so lieblich-humoristisches Gebilde, wie das B-Dur-Quartett op. 18, eine so tiefst-sinnige, aus dem verborgensten Schachte des menschlichen Herzens hervorgeholte, wahrhaft seelische Schöpfung wie das F-Quartett op. 59 folgen?

Der Sprung von der ersten zur zweiten Beethovenschen Periode erscheint indes nur darum hier kühner, überraschender (etwa wie von der D-Dur-Symphonie zur Eroica), als z. B. bei den Sonaten, weil die vermittelnden Überleitungsglieder fehlen, weil wirklich die ersten sechs Quartette in gänzlich verschiedener Weltanschauung als die nächsten drei geschrieben wurden. Jene von einem schaffensfreudigen genialen Kunstjünger, den es drängt, es den hochbewunderten großen Meistern gleich zu tun; diese von einem anerkannten großen Meister selbst, der auf anderen Gebieten der Kunst bereits seine volle Kraft erkannt hat, von einem großherzig edeln Menschen, der schon die herbsten Schicksalsschläge erfahren, für das Ideal gelitten und gerungen, von einem Riesengenius endlich, der, nachdem die überlieferte Form den unendlich hohen Flug seiner Gedanken eindämmt, dieselbe — vorerst noch nicht zerbricht, — aber inkommensurabel erweitert, der, müde, ein zweiter oder dritter Ebenbürtiger zu sein, beschließt, ein Erster und Einziger zu werden, und nun wie mit einem Zauberschlage eine neue Kunstwelt hervorruft, vor deren wunderbarem Glanze auch die kostbarsten Architekturen der Vorgänger in tiefen Schatten treten.

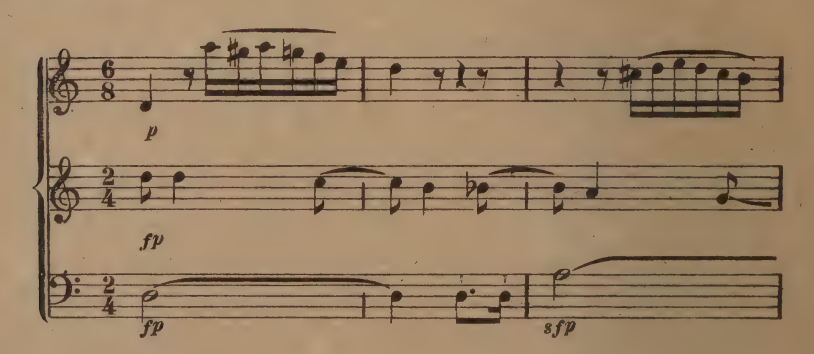
Wenn Josef Haydn das Streichquartett als Kunstgattung erfand, so entdeckte Beethoven mit seinem Werk 59 erst die dieser Kunstgattung innewohnende Macht: das ist die große Bedeutung der drei dem Grafen Rasumoffsky gewidmeten Quartette. „Vom Himmel gefallen“, wie Lenz träumt, der in den Quatuors op. 59 ohne weiteres „Wunder“ erblickt, sind indes diese Riesenwerke keineswegs. Man muß wesentlich mit berücksichtigen, was Beethoven seit 1799 (Zeit der Vollendung der ersten Quartette) auf dem Gebiete der Sonate, Symphonie (hier bereits die dritte und vierte!), Ouverture („Leonore“!!), im Duo für Klavier und Violine (op. 47!) geleistet, um gar wohl zu begreifen, daß er von dem gewonnenen universellen Standpunkt nun auch das Quartett betrachtete. Indessen darf man auch schon die ersten Quartette in ihrer „Mitwirkung“ für die großen

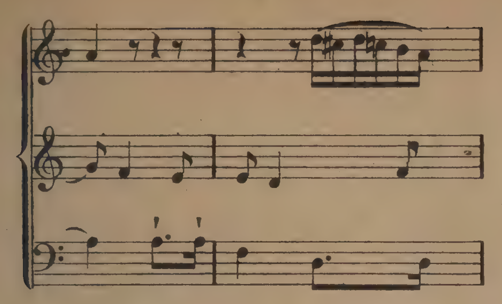
des zweiten Zyklus nicht ganz unterschätzen. Ich bitte die Leser, sich des Adagios aus dem F-Quartett op. 18, des ersten Satzes aus dem C-Moll- der „Malinconia“ aus dem B-Quartett zu erinnern; ich bitte sie, die Grundstimmung des C-Moll-Streichtrios op. 9 ins Auge zu fassen, und sie yerden Anknüpfungspunkte genug finden, hochbedeutsame Partien, die sich weit über die Region des herkömmlichen Tonspiels zur innigsten Seelensprache erheben.

An Kammermusik im engeren Sinne steht zwischen den Quartetten op. 18 und 59 nur ein einziges Werk, das 1802 herausgegebene Streichquintett in C-Dur, op. 29, in formeller Beziehung ein unübertroffenes Meisterstück, daher der erklärte Liebling der echten Quintettisten, nach Seite des Inhalts reizend. graziös, im Finale sprühend von Geist und humoristischer Laune, aber sich nicht wesentlich über den Standpunkt der Lobkowitz-Quartette (op. 18) erhebend.

Man könnte das C-Quintett eine (geistige) Steigerung des F-Dur-Quartettes nennen, wären nicht die Adagios gänzlich verschieden, das des Quartetts voll tiefster Trauer, das des Quintetts glückselig, weiblich-zart, man möchte sagen: schwärmerisch-hingehaucht.

Sehr interessant tritt die Verwandtschaft beider Werke in den Finales hervor. Wir haben bei Besprechung des F-Quartetts auf die souveräne Herrschaft Beethovens über den Rhythmus aufmerksam gemacht, die sich hier namentlich in der eigenwilligen Gegenüberstellung verschiedenartiger Rhythmen geltend machte. Weit überraschender und als prägnantester Ausdruck echt Beethovenisch humoristischen Eigensinns tritt diese Gegenüberstellung (hier besser Kampf) kontrastierender Rhythmen im Quintett auf, wo





Zweiviertel- und Sechsachteltakt 46 Takte weit sich in allen Stimmen gegeneinandergestellt mischen. Wenn endlich das humoristische Chaos in das herzige kleine, schmunzelnd fragende Andante in A-Dur mündet, da meint man — so sagt Robert Schumann — Beethoven selber eintreten zu sehen (wie Grabbe mit der Laterne in seinem Schauspiele) mit dem Ausrufe: „Himmel, was hab' ich da angerichtet, wie werden da die Zöpfe und Perücken die Köpfe schütteln oder vielmehr letztere jene!"

Im schroffen Gegensatz zu dieser liebenswürdigen Auslegung Schumanns steht die Auffassung des engherzigen Doktrinärs Ulibischeff, der sich vor Entsetzen darüber nicht fassen kann, daß in einem Allegrosatz hier „ganz unmotiviert" (geistige Motivierung kennt Ulibischeff nicht) ein neuer Gedanke im Andantetempo eintrete. Ulibischeff übersieht dabei ganz, daß Beethovens Vorgehen formell durchaus nicht neu ist, indem gerade des russischen Kritikers abgöttisch verehrtes Ideal, sein „Heros" W. A. Mozart, sich im Finale seines Es-Dur-Klavierkonzerts (Köchels Mozart-Katalog Nr. 482) eines ganz „ähnlichen Fehlers schuldig machte". Bei Mozart findet sich nämlich inmitten eines höchst harmlosen (man möchte fast sagen kindlichen) Sechszehnteltreibens ein ungemein inniges, ganz selbständiges kleines Andante (As-Dur) eingeschoben, das wie eine Vorahnung der Gesänge Sarastros klingt. — Ulibischeff kennt nun entweder das Mozartsche Konzert nicht (sonst müßte er auch hier „Programmusik" wittern) oder er denkt sich: — si duo faciunt idem, non est idem. Interessant für Ulibischeffs (und leider mit ihm so mancher anderer) Beurteilung Beethovens ist endlich noch der Umstand, daß er zuerst das C-Quintett emphatisch für die Krone der Beethovenschen Kammermusik erklärt, um gleich darauf an dem reizvollen Werke kaum ein gutes Haar zu lassen.

Der Grundtypus der drei Quartette op. 59 ist der einer großartigen Objektivität. Obwohl zunächst von seinen eigenen Gesichten angeregt, läßt doch der Meister wie in den

Symphonien hier mehr die Leiden und Freuden der ganzen Welt austönen als seine eigenen. Ein psychologischer Unterschied, der gegenüber den Quartetten von op. 127, ja überwiegend schon von op. 74 an deutlich genug auffällt. In seinem 59. Werke ruft der Meister die verstehende Mitwelt zum Zeugen auf, auf daß sie erkenne, welche Wirkungen in dieser anspruchlos-familiären Kunstgattung versteckt liegen. Die letzten Werke schrieb Beethoven für sich selbst, darauf verzichtend, von den Zeitgenossen verstanden zu werden, als künstlerisches Testament. der Zukunft ans Herz gelegt. Daher hier (in op. 59) — bei aller genialen Erweiterung und freiesten Führung, doch Festhaltung der überkommenen Sonatenform, dort (von op. 127 oder noch mehr von op. 130 an) die größte Mannigfaltigkeit von Formen. In op. 59 steht Beethoven sozusagen noch über den Parteien, der gebietende Wille, die unbeschränkte Darstellungskraft tritt vor allem hervor: in den Spätwerken wird der Meister selbst Partei, er erschließt uns sein Innerstes durch die Tonsprache, er gibt sich (von keinem Formbedenken aufgehalten) seinen eigenst-persönlichsten Stimmungen hin, es ist hier ein wahres Schwelgen im Moment, während im Werke 59 der Moment, das Detail gegen das große Ganze mehr zurücktritt. Der Vergleich ließe sich weit verfolgen, doch wollen wir der chronologischen Schilderung nicht vorgreifen. Quartettsymphonien, das wäre wohl die richtigste Bezeichnung für die Beethovensche Trias op. 59. Es ist sehr bemerkenswert, wie der symphonische Zug hier von Quartett zu Quartett mehr hervortritt, bis er in dem dritten — jenem in C-Dur — den Meister sogar zu orchestralen Lagen verleitet, so daß wir uns manchmal unwillkürlich eine stärkere Besetzung herbeiwünschen und bei aller Bewunderung des auf den Kulminationspunkt gesteigerten Effektes dennoch ein zeitweises Heraustreten aus dem Rahmen der Kunstgattung nicht bestreiten können.

Bekanntlich hat Beethoven die drei Werke op. 59 dem russischen Gesandten in Wien — Grafen Rasumoffsky — gewidmet und (sei es aus Rücksicht für den geistreichen Kunstmäzen oder direkt von ihm aufgefordert) deshalb in das F-Dur- und E-Moll-Quartett russische Volksmelodien aufgenommen. Ein psychologischer Erklärungsgrund wäre aus den Werken selbst nicht nachzuweisen, es waltet auch da der kompositorische, der Gestaltungstrieb, aus allem alles zu machen, den unscheinbarsten Keim zur prächtigen Blüte zu entfalten.

Jedenfalls haben die zwei Quartette durch die russischen Melodien auch nicht im geringsten eine nationale Färbung er-

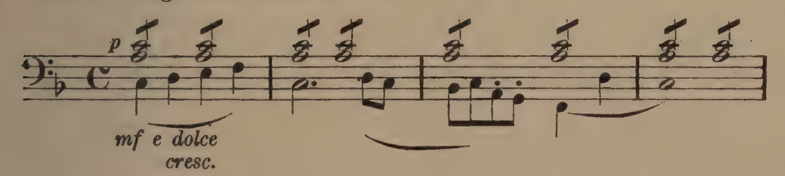
halten (wie es z. B. Rubinstein in seinem C-Moll-Quartett beliebte), sie sind rein Beethovenisch und damit urdeutsch oder, wenn man will, universell-kosmopolitisch geblieben.

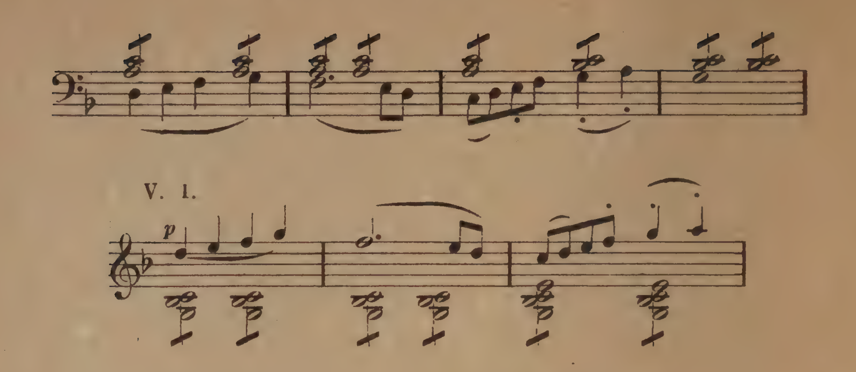
Das F-Dur-Quartett op. 59 ist von den drei Werken wohl das am meisten quartettmäßig gedachte, hier erschöpfen die vier kleinen Instrumente — die freilich von Beethoven bis an die Grenze ihres Vermögens ausgebeutet werden, wie es kein anderer vor und nach ihm vermocht — ziemlich den Ausdruck, ja sie supplieren, wo es sich um ein reicheres Kolorit handelt, ganz überraschend andere Tonwerkzeuge, eine Oboe, eine Klarinette, ja Orgel- und Harfenklang, im Scherzo besonders das Horn: die verschiedenen Stricharten, besonders aber das Pizzicato mußten hier zu Hilfe kommen.

Mit den Erstlingsquartetten op. 18 verglichen, stehen im F-Dur-Quatuor op. 59 an Ausdehnung und Tiefe des Inhaltes eigentlich vier selbständige Werke, nicht Sätze, nebeneinander die nur die höhere Einheit Beethovenisch großartiger Welt anschauung als Band zusammenhält. Der erste Satz (am meisten aus persönlichen Stimmungen hervorgegangen) ist ein wunder bares Seelenbild für sich, aber ein stets fortschreitendes, die folgerichtige Entwicklung eines psychologischen Prozesses in Tönen; im Scherzo eröffnet sich eine ganze, neue Welt des Humors; nur Adagio und Finale hängen inniger (nicht bloß durch die musikalischen Überleitungsgänge) miteinander zusammen; jenes ist eine selbständige Tragödie, aus welcher nur die rüstige Schaffenslust, die „Arbeit“ (im höchsten Sinne) des Finales den Ausweg zur inneren Versöhnung eröffnet.

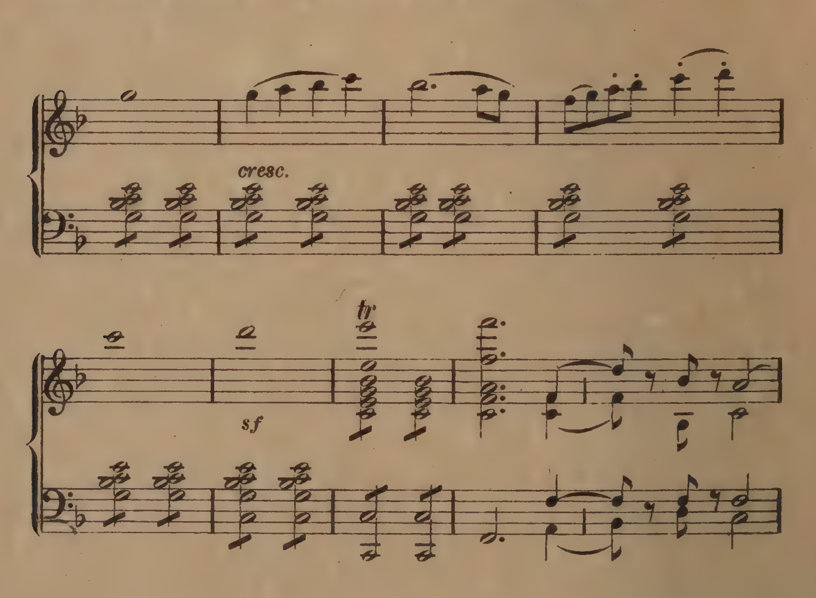
Über den ersten Satz hat vielleicht niemand schöner und wahrhafter geschrieben als A. B. Marx; wir wollen ihm daher hier das Wort überlassen, nicht aber ohne die Lücken seiner Darstellung aus eigenem zu ergänzen, denn seltsamerweise ist der begeisterte Beethovenbiograph gerade vor den Höhepunkten des Satzes mit verschlossener Lippe stehen geblieben.

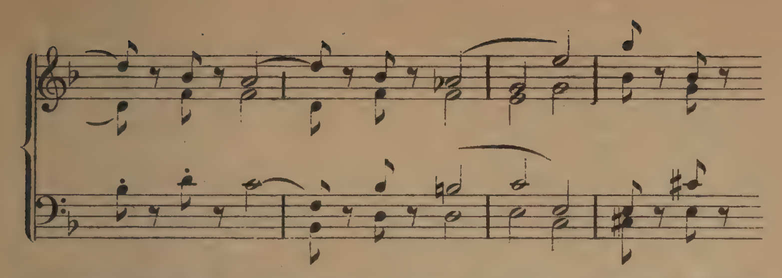
Unvorbereitet gleichsam (auf der Quinte des tonischen Dreiklangs, der also dadurch zum einfachsten Quartsextakkorde wird) und (noch) nicht mit dem Ausdrucke selbstgewisser Bestimmtheit tritt der erste Satz der Hauptpartie im Violoncell unter der zweiten Geige und Bratsche auf:



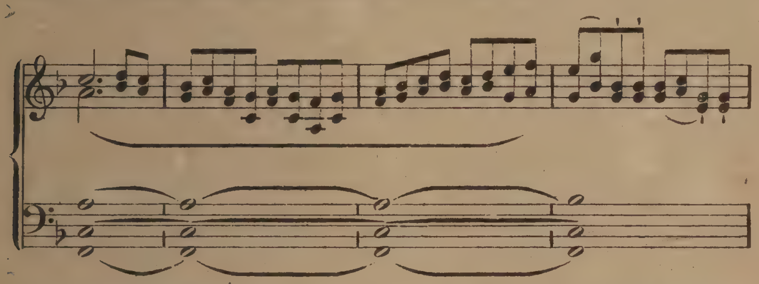


in stiller Beschaulichkeit daherwandelnd, was neben ihm ist — die Harmonie, die wenigstens Takt 6 nach dem Akkordwechsel von Takt 7 verlangt —, auf sich beruhen lassend, großsinnig-seelenvoll, aber gemildert, wie nach Prüfungen das edle Gemüt sein soll. Die erste Violine, schon heißer, nimmt dem Baß das Wort ab, steigert den Gedanken, führt ihn noch acht Takte weiter unter dem stärker und stärker werdenden Antriebe der Begleitung empor zum entschlossensten, kräftigen Abschluß. (Man reihe an das letzte Notenbeispiel die Takte:

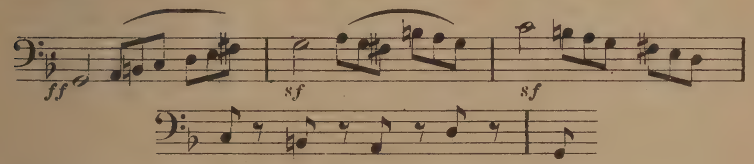




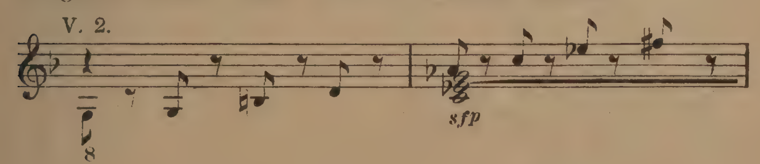
Schlagkräftig und stark, dann wie zurückgeschreckt in Stille und Bangigkeit (vgl. das letzte Notenbeispiel) tritt der zweite Hauptsatz dem Abschlusse des ersten (Takt 8) nach bewegt sich anmutvoll und gefällig (Jagdhörner imitierend)

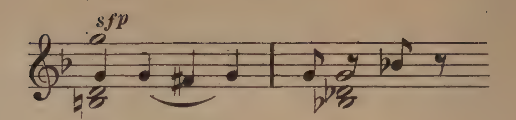


(die zweistimmige Melodie erst wie hier in den beiden Geigen, dann ganz analog in Viola und Violoncell) zum Hauptgedanken des ersten Satzes, ihn weiterführend, zurück und bildet daraus in weicherer Stimmung seinen Schluß auf G-Dur, um ganz normal von da zur Tonart des Seitensatzes, C-Dur, überzuleiten. Auf G erhebt der Baß, wieder allein und an jenen Schluß anknüpfend, eine mutvolle, kräftig sprechende Melodie:

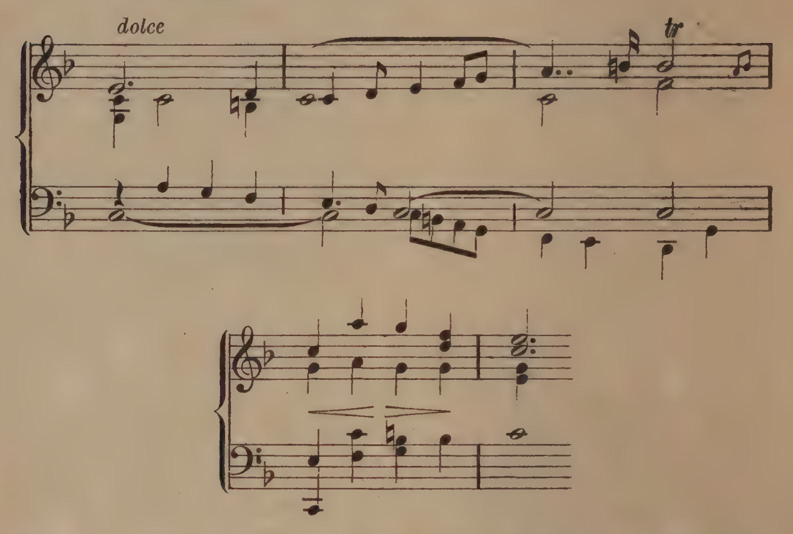


der gleich wieder leises Wehe der anderen Stimmen

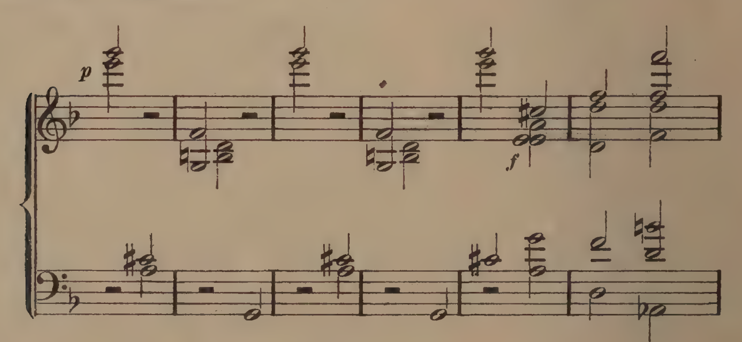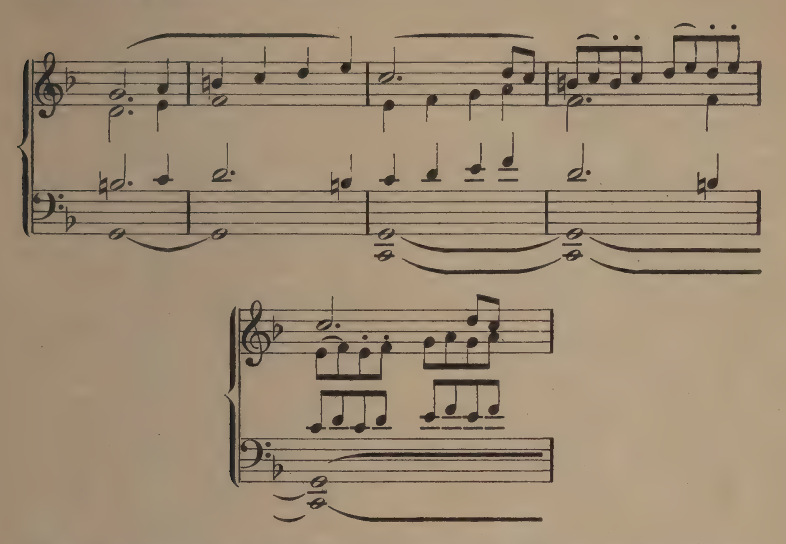




mit dem Baß anschließt. — Der Seitensatz



ist dem ersten Hauptsatze stimmungsverwandt, hebt sich aber hochgespannt und nervös in die höchsten Regionen, um von dort in gekräftigten Pulsen mit schmeichelnder Anmut niederzutauchen, sich in der Regsamkeit aller Stimmen mit und gegeneinander daselbst kraftvoll zu bezeigen und in phantastischem Hin- und Hergreifen



(in den zwei letzten Takten aber sich stolz zusammenfassend) in den Schlußsatz zu führen, der sich so

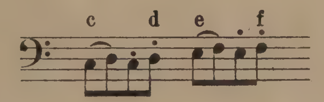


bildet und über c-e-g-b nach F-Dur in den Anfang zurückführt.

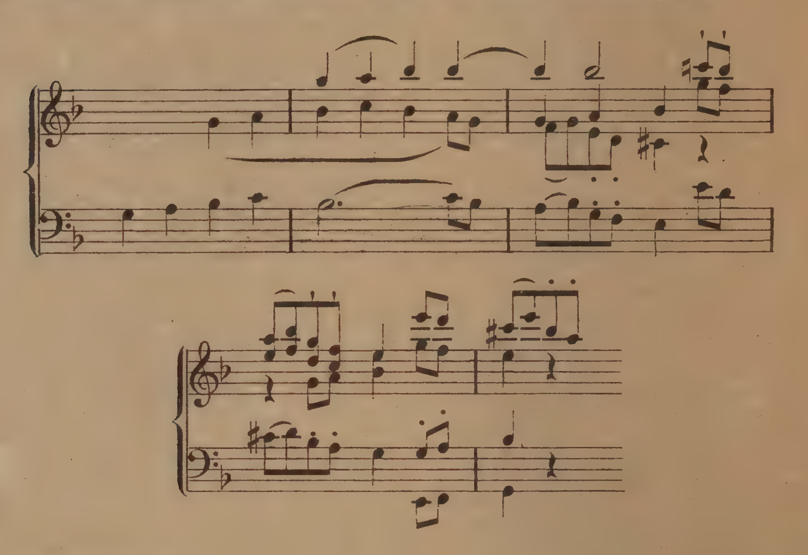
In festen, klar heraustretenden Formen ein wundersames Phantasiegebild, das hier angefangen hat, sich vor uns auszubreiten. Die wechselndsten Stimmungen werden angeregt und wieder verlassen, jede edel und zart, wie die Seele des Dichters sie in prüfungsschweren und wieder in beseligten Stimmungen durchlebt hat und jetzt noch einmal vor sich vorüberschweben läßt. Es ist das Schwebeleben der Phantasie, das auf den geflügelten Schwingungen der Saiten vorüberzieht.

Allaugenblicklich wähnt man, eine bestimmte Gestalt, eine gefestete Stimmung zu erfassen, — aber im selben Augenblick ist sie in, man weiß nicht welche entlegenste andere Bildung oder in welchen Licht- und Dämmerungsschein hinübergeflossen.

Der erste Teil wird nicht wiederholt (das erste Quartett der gesamten Literatur, in welchem der erste Teil des ersten Satzes nicht repetiert wird), statt desselben tritt bloß der Hauptton auf. Der fünfte Takt bildet sich schon in die Figur des Schlußsatzes



um, die, wie der ganze Schlußsatz, aus dem Hauptsatze hervorgegangen war. Mit dieser Figur erfolgt die Wendung in die Unterdominante, und über der Wendung, aus der Figur heraus, intoniert die erste Violine den Hauptsatz (die vier ersten Takte) in B-Dur, die Viola denselben in B-Dur mit Hinüberwendung nach F-Dur. Nochmals fassen Violoncell, Bratsche und erste Geige und endlich auch die zweite in freier Nachahmung



das Thema an. . . . . .

Hier müssen wir nun die meisterhafte Marxsche Analyse unterbrechen und selbst das Wort ergreifen, da Marx über die nun gerade hier beginnenden wunderbarsten Partien des unsterblichen Satzes auffallend leicht hinweggegangen.
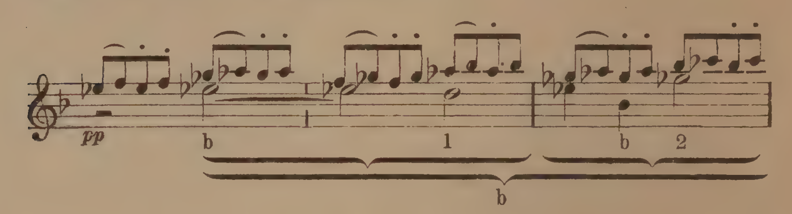
Von hier an wird, wie bei Beethoven so oft, die „Arbeit", die streng logische Stimmführung, zum Ausdruck großartiger, unwiderstehlicher Energie. Der ruhig-milde Charakter des Themas hat sich an dieser Stelle schon zum streitkräftig-heroischen gesteigert: man sehe in der Partitur, wie die Stimmen auf- und abwärts drängen, sich heftig anfassen und wieder voneinander ablassen, um sich endlich mit Beethovenschem Heldenentschluß aus dem trüben G-Moll, in dem sie bisher gekämpft, herauszureißen und sich in geradezu symphonischer Steigerung (man merkt die Nähe der großen „Leonoren"-Ouverture) triumphierend (erst unisono, dann in zerlegten Akkorden) den Es-Dur-

Dreiklang (den man sich als Grundlage hinzudenken kann) zu erobern und sich hier auszubreiten und dieser Entwicklung in derselben Tonart den kräftigsten Abschluß zu geben — meint man —, aber nein, hier haben wir im Gegenteil ein eklatantes Beispiel einer ferneren, von Richard Wagner mit genialem Blick (in seinem Aufsatz „Zum Vortrag der neunten Symphonie") bemerkten Beethovenschen Eigentümlichkeit, nämlich eines, auf dem äußersten Punkte angelangt, sich nicht in ein *fortissimo* entladenden, sondern unerwartet in ein *piano* umschlagenden *crescendo*.

Wie Geisterrufe aus einer anderen Welt oder auch wie ein aus dem tiefsten Herzen blitzartig aufzuckendes Weh treten hier höchst überraschend jene phantastischen Griffe in Halbnoten aus dem ersten Teile wieder ein, jetzt in gebrochener Harmonie (auf dem verminderten Septimenakkord) jener heldenhaften Vorwärtsbewegung Einhalt gebietend. — Diese merkwürdigen „Halbgriffe", welche im ersten Teile auf sechs, jetzt auf acht Takte verteilt sind, wenden sich in den zwei letzten Takten, enger geschlossen und gebietend (*forte*), nach F-Moll, und hier erfolgt gleich wieder eine Überraschung; zweite Geige, Viola und Violoncell halten ruhig *piano* durch sechs Takte den Dominantakkord von F-Moll als verkürzten C-Dur-Dreiklang dann den F-Moll-, Des-Dur- (je zwei Takte) und Ges-Dur-Dreiklang (einen Takt) aus (alles in weiter Harmonie und so, daß das Violoncell als Grundton allmählich in der Skala von E bis c fortschreitet), modulieren endlich innerhalb der Takte selbst (in Halbnoten) nach Es-Moll, As-Dur, F-Moll, B-Moll, Ges-Dur, Des-Dur, alles aber in ruhenden Akkorden, während oben die erste Violine fort und fort in einem aus dem Achtelmotiv des Hauptthemas entwickelten Gang leise, ängstlich auf und ab schreitet. — Die ganze Stelle ist von wunderbarster Wirkung und erprobt aufs neue, wie kein zweiter Instrumentalkomponist außer Beethoven die Macht des ruhenden Akkordes besonders in der geheimnisvollen Tieflage so eindringlich erfaßt (fast möchten wir sagen erlebt) hat, wie er.

Man beobachte nur, wie alles atemlos lauscht, wenn es in einer Aufführung des F-Dur-Quartetts zu jener Stelle kommt. Die Seele des Tondichters (oder vielmehr die unsere, die des Hörers) schwebt hier (gleichsam in der ersten Violine verkörpert) über einem unergründlich tiefen Abgrunde, aus dem ein Chor unsichtbarer Stimmen seltsam-verlangend zu uns herauftönt. Mit dem 17. Takte (seit Beginn jener ruhenden Akkorde) bekommt nun auch die Begleitung Leben; zu der fortgesetzten Achtel-

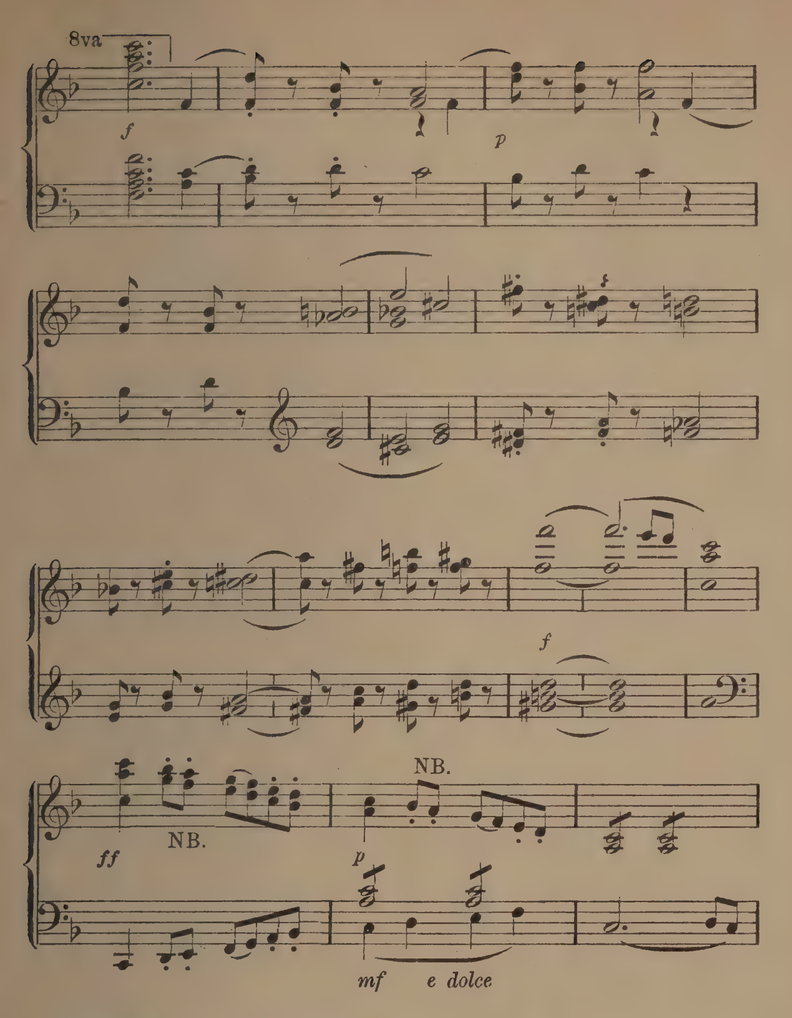
bewegung der ersten Geige intonieren erst Violoncell und zweite Geige mit der Viola abwechselnd, dann alle drei den Kern (d. i. den ersten Takt) des Hauptthemas, auch die erste Geige ergreift nun das letztere, die Spannung scheint sich zu lösen; liebevoll umschlingen sich die Stimmen, vereinigen sich in dem Trillertakte zu glückseligem Kusse, aber die wonnige Stimmung behauptet sich nicht, in dem Momente, als zweite Geige und Viola die Achtelfigur des Schlußsatzes (vor Beginn des zweiten Teiles) aufnehmen, geht es von neuem in nächtige, geheimnisvolle Tiefen. Jene Achtelfigur (a) vereinigt sich mit einer halb wehklagenden, halb trotzig-oppositionellen



Stimme (als ganz neuem Gegensatz) und dem Achtelmotiv des Hauptthemas (Takt 3 des Anfangs des Quartetts), welches immer kräftig abschließt, zu einem fugenartigen Satze, der sich erst ganz leise, grübelnd, wie in trüben Erinnerungen, durch die Stimmen zieht, aber von Takt zu Takt erhöhte Energie gewinnt, um endlich, auf dem Gipfel momentaner Steigerung angelangt, die wehklagende Stimme (sie hat die Oberhand behauptet) in die Tiefe hinab (alle Instrumente unisono) ersterben zu lassen. Von hier aber, wo der ganze Schlußsatz unverkürzt das Wort nimmt, dazu die anmutsvolle Triolenfigur aus dem ersten Teil und der Anfang des Hauptthemas treten, und eines dieser Elemente das andere vorwärts treibt und drängt, kämpft sich's rüstig und unablässig aus der trüben Nacht zum Licht empor, die erste Geige als Führerin erhebt sich auf den Schwingen eben jener Triolenfigur triumphierend bis in die höchsten Höhen, bis ins $\overset{\equiv}{c}$.

Und nun — wir können uns nicht versagen, die ganze Stelle herauszusetzen*) — beobachte man einmal, auf welche unvergleichliche, wunderbar geniale Weise der Meister zum Anfang des Quartetts zurückleitet und damit den sog. dritten Teil der Sonatenform eröffnet:
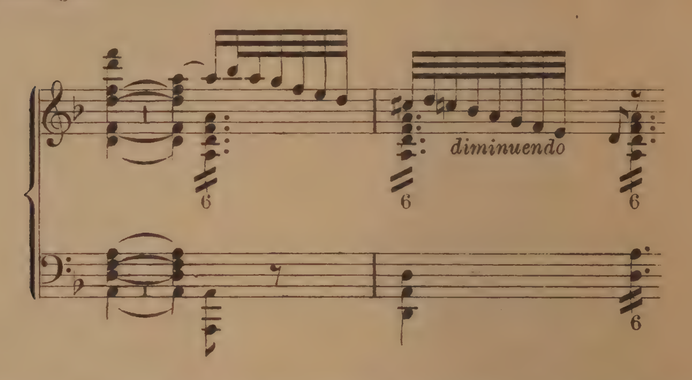
*) Wir geben sie, damit der Effekt annähernd herauskomme, in (teilweise freiem) Klavierauszug.



Der in jenem viergestrichenen c der ersten Violine erreichte Kulminationspunkt der Stimmung brachte doch noch nicht die rechte Befriedigung; dies verrät uns der unmittelbar folgende Eintritt jenes zweiten Hauptsatzes, welcher schon im ersten Teile in die Entwicklung des ersten Hauptthemas eingriff. Nach jenem letzteren, als dem Kern, als der „Lebensmelodie“ des Ganzen, strebt und drängt eben alles. Und da

kämpft sich's nun wieder durch, mutvoll und in geschlossener Energie durch die verminderten chromatisch folgenden Septimenakkorde und macht sich auf dem F (Takt 9 des Notenbeispiels) in gewaltigem Aufschrei die Brust frei; und nun, als der erlösende F-Dreiklang erreicht ist, da stürzen sich alle Stimmen*) in kühnem, unwiderstehlichem Anlaufe in das Grundthema: wir sind darin, ehe wir's vermuten, da die erste Geige den einmal begonnenen Lauf fortsetzt und erst einen Takt später mit der zweiten Violine die (früher im ersten Teile von dieser und der Viola gebildete) Begleitung der Violoncellmelodie übernimmt.

Diese ganz selbständige, freie und kühne Bewegung der Primgeige erscheint beinahe wie eine Vorahnung des zaubergewaltigen



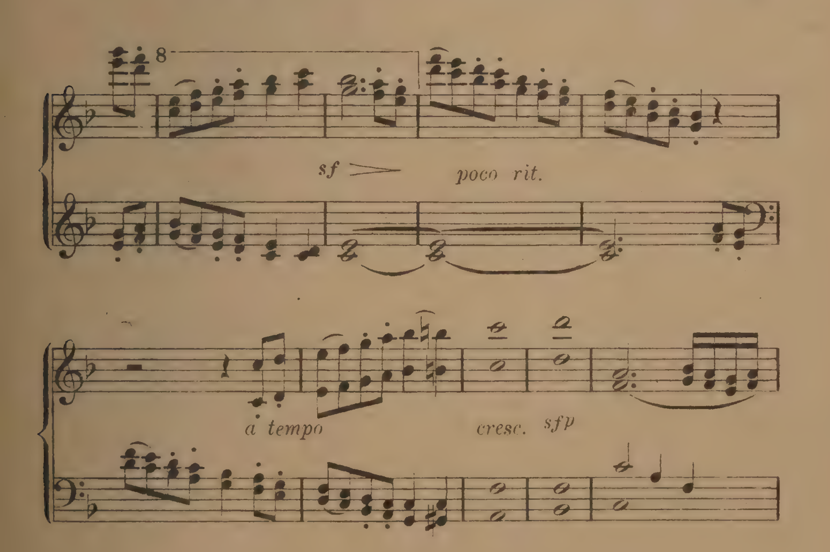
aus dem ersten Satz der neunten Symphonie, welches freilich dort einen unendlich verschiedenen Sinn hat.

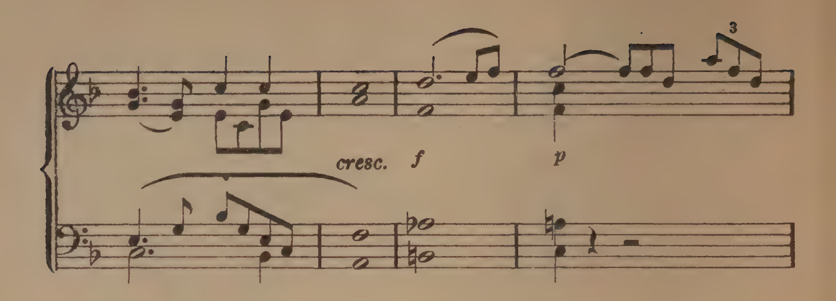
Nun, mit dem Eintritte des dritten Teiles, ist der Verlauf des ersten Satzes des F-Dur-Quartetts ziemlich analog dem ersten Teile, da die große Sonatenform im wesentlichen festgehalten wird — freilich mit souveräner Freiheit und Kühnheit behandelt. Man beobachte, um wieviel rauschender und lebhafter jetzt die Bewegung des Hauptthemas gegenüber dem ersten Teile geworden ist; wieder nimmt die erste Geige einen Anlauf voll brausender Lust, bevor sie das Thema führt, sie drängt es dann durch F-Moll nach Des-Dur, alles unaufhaltsam, in gesteigerter Energie, bis in Des-Dur ein wenig Atem geschöpft wird und nun jenes graziöse, Hörnerklang verwandte Terzenthema er-

*) In der Partitur wird die erste Violinstimme durch die mit ihr unisono um eine Oktave tiefer gehende zweite Geige verstärkt.

klingt (wie im ersten Teile erst den zwei Geigen, dann Viola und Violoncell überlassen). Aber hier zeigt sich gleich eine neue Abweichung vom ersten Teil; dieses Terzenthema (wir nennen es wegen der beginnenden Noten so, die Terz wechselt mit der Sexte, aber alles hält sich akkordisch-zweistimmig) gibt Anlaß zu einem reizenden und doch sehnsüchtig-wehmütigen Wechselspiele der Stimmgruppen, aus welchem (in C-Dur) die kräftig sprechende Melodie des Violoncells, jetzt noch durch die Viola verstärkt, den Satz zu seiner ursprünglichen Bewegung zurückführt. Nun erscheint alles dem ersten Teile analog, nur führt der Schlußsatz wie dort in den zweiten Teil, so hier in die Coda. Diese eröffnet, wie früher den zweiten Teil, das Hauptthema, jetzt aber zu höchster, von einem Streichquartette überhaupt erreichbarer Schallkraft gesteigert (das Violoncell durch die Quinte, später die zweite Geige durch die Sexte verstärkt), glänzend und triumphierend, der äußerste Gipfel des Satzes, eine jener Stellen aber, die wie so manche in den Quartetten op. 59 zum vollständigsten Ausdruck eines ganzen Orchesters bedürften.

Wie fast immer läßt der wahrhaft großsinnige Meister nach erreichtem Ziele bei allem Jubel der Stimme der Rührung, des Dankgefühles in seinem Herzen Raum (hier sinnig aus dem absteigenden Gange im letzten Notenbeispiel entwickelt: die dortige

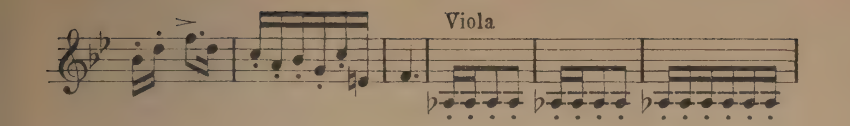




eigenwillige Lust jetzt — als Gegenbewegung des Hauptthemas — zu echt künstlerischem Maß versöhnt); von da an aber gibt er sich ganz der glückseligen Stimmung hin; auf das Geheiß der ersten Geige fliegt das Triolenmotiv lustvoll durch alle Stimmen, immer durch einen Schlag auf dem schlechten Taktteil im je nächsten Takte humoristisch aufgehalten. Unvermerkt, aber immer deutlicher und glänzender spielt sich das Hauptthema (erster Takt) hinein, zuerst noch in reizender Wechselbewegung mit jenen Triolen, endlich unter stürmischem Drängen des Violoncells und der Viola (letztere durch die Septime verstärkt) in den beiden Geigen allein das Feld behauptend. Die erste Geige hält durch fünf Takte die Dominante des Quartetts, das hohe *c*, aus, während in den anderen Stimmen die Hauptmotive des ersten Satzes wie flüchtige Erinnerungen noch einmal auftauchen und verschwinden, dann schwebt's vom viergestrichenen *c* der Primgeige herab durch drei Oktaven bis c, scheint *pp* in F-Dur zu verhallen, wendet sich indes überraschend, wie fragend, nach D-Moll, dann aber in kräftiger Steigerung in den Grundton F zurück und schließt hier in *ff*-Akkorden vollbefriedigend ab.

Wenn der erste Satz des F-Dur-Quartetts op. 59 an Tiefe der Gedanken, an Größe und Weite der Ausführung alles früher im Streichquartette Komponierte inkommensurabel hinter sich läßt, so ragt ebenso der nun anschließende zweite Satz mit dem Anfange
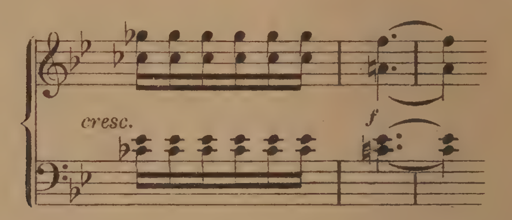




unberechenbar über alle bisherigen Maße und Ziele der Scherzosätze hinaus. Sehr richtig bemerkt Marx: Ein Zielpunkt, auf den dieser Tanz ewig wechselnder und stets einander ähnlicher Gestalten hinführte, kann gar nicht gefunden werden, das freie Spiel der Laune der sich selbst überlassenen Phantasie ist sich selber genug. Aber es ist das Spiel einer reichen und innerlich bewegten Seele; Lust und überwundenes geheimes Weh fliegen über sie hin, wie man bisweilen auf weiter Flur Wolkenschatten und Sonnenblicke allaugenblicklich wechseln sieht. Vielerlei Gedanken und Gestalten wechseln hier — Marx zählt ihrer zehn auf, man kann ihrer mehr sondern oder auch einige zusammenfassen — und lösen einander ab, launenhaft in ungebundenster, stets überraschendster Modulation. Näherer psychologischer Zusammenhang mit dem ersten und den folgenden Sätzen ist nicht nachzuweisen, dieses Scherzo ist eine Welt für sich, rein musikalisch genommen wirklich ein kleines Wunder: es offenbart eine Spontaneität, eine Fülle der Erfindung, eine Ausdauer des künstlerischen Atems, die man durchaus nur staunend bewundern kann, und vor der ziemlich alles, was später von anderen Meistern unter dem Namen Scherzo, Intermezzo usw. für Streichquartett komponiert wurde, zwerghaft zusammenschrumpft.

Von dem hier gebotenen musikalischen (melodischen und harmonischen) Reichtum eine richtige Vorstellung zu geben, müßte man das Scherzo einfach abschreiben. Da uns hierzu nicht der nötige Raum zur Verfügung steht, müssen wir uns darauf beschränken, einige besonders merkwürdige Stellen namhaft zu machen. Für diesen Zweck aber bitten wir die Leser, eine Partitur des F-Dur-Quartetts op. 59 zur Hand zu nehmen, damit wir uns rasch verständigen, vielleicht am besten die so billige und schöne, bei C. F. Peters in Leipzig erschienene (das betreffende Heft enthält die drei Quartette op. 59 und das Es-Dur-Quartett op. 74).

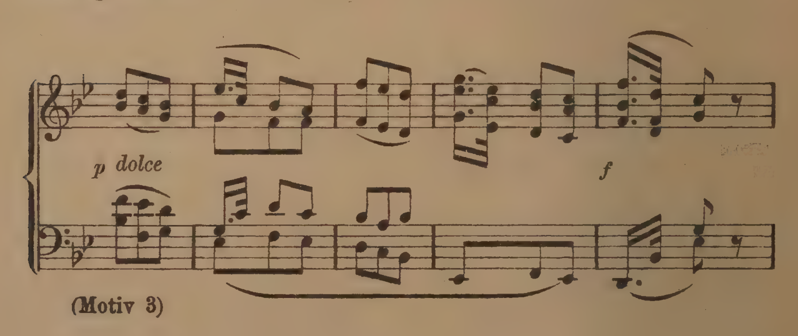
Unser Scherzo eröffnet, wie das letzte Notenbeispiel zeigt, mit einem eigentümlichen Wechselspiel zweier Motive (Nr. 1 erst im Violoncell, dann in Viola, Nr. 2 in zweiter, dann erster Geige auftretend), von denen das erste aus nichts anderem als

einer einzigen, nur verschieden rhythmisierten Note besteht. Ein Motiv also, das jeder hätte finden können, aber wahrscheinlich ebenso jeder als „nichtssagend“ verschmäht hätte. Wenn man aber nun aufmerksam verfolgt, was Beethoven aus jener einzigen Note im Verlauf dieses Scherzo macht, da begreift man so recht Schumanns Wort: „Beethoven findet seine Motive mitunter auf der Gasse, aber er — gestaltet sie zum hohen Weltenspruche“ oder auch die von Rich. Wagner gelegentlich (in „Oper und Drama“, erster Teil) kurz skizzierte Parallele Mozartscher und Beethovenscher Entwicklungsweise: „Mozart begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktisch in immer kleinere Teile zerlegte; Beethovens eigentümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unseren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet.“

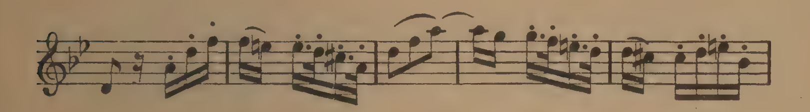
Kehren wir zu unserem Scherzo zurück, so folgt dem anfänglichen Wechselspiele der zwei genannten Motive (erst in B, dann in As) eine kräftige Steigerung des ersten Motives in Ces, in allen vier Instrumenten, es wird einfach genial nach B zurückmoduliert:



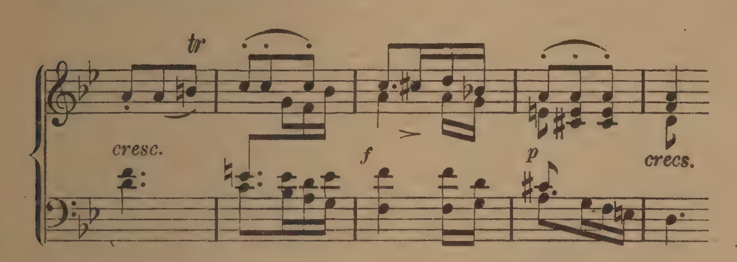
worauf unerwartet (alles Seite 13 der Partitur) folgender holde Gesang ertönt:



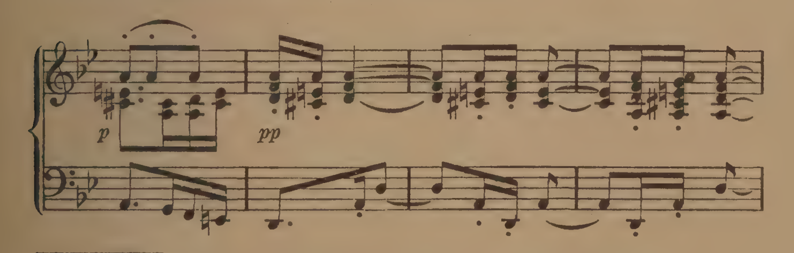
aber sogleich dem nun in voller Schallkraft *ff* (die Geigen in Doppelgriffen) ausgesprochenen Grundmotiv weichen muß, das sich sodann (quasi in Rücksicht auf die Rhythmik der im vorletzten Beispiel zitierten modulatorischen Wendung) zu einem neuen Motiv mit dem Rhythmus | | umformt*). Der dritte Takt des Grundmotivs flattert durch alle Stimmen, die sich in die Dominante von D-Moll wenden; hier unter der fortpochenden Achtelfigur der Mittelstimmen erscheint ein neues Motiv von verlangendem, leise klagendem Charakter:



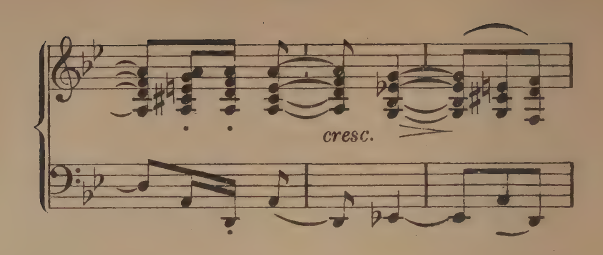
in der Primgeige; die wehmütige Stimmung breitet sich aus, prägt sich, ein weiteres Motiv



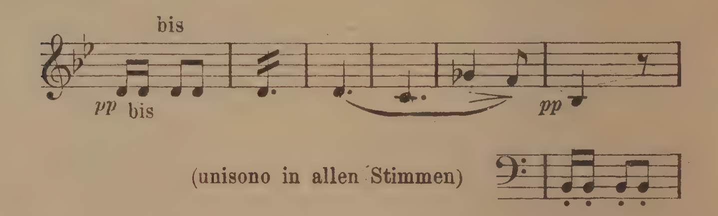
herbeiziehend, noch entschiedener ein und führt endlich (man kann es als Entwicklung aus dem vierten Takte des letzten Notenbeispiels oder als solche des Grundmotivs ansehen) zu folgender geheimnisvoll-ergreifenden Stelle:



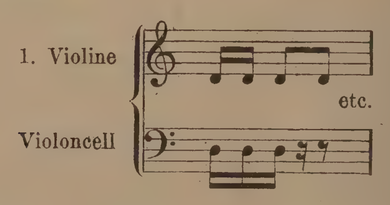
*) Wir wollen es „metamorphosiertes Grundmotiv“ nennen.



wo man ein fernes Horn zu hören glaubt und der Meister sich ganz in sich versenkt. Tief atmet der Satz auf (das *crescendo* und *decrescendo*), zu dem Grundmotiv ührend, das auf d

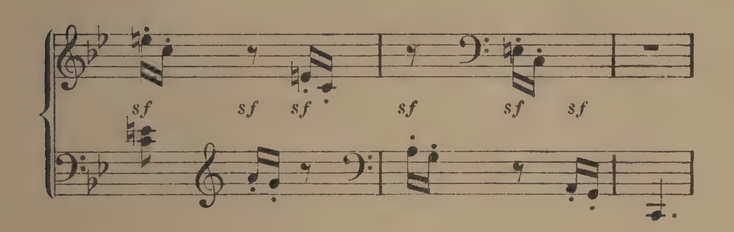


erstirbt: wir führen die Stelle an, um zu zeigen, wie überraschend genial der Meister im fünften Takte des Beispiels (das ges!) zur Originaltonart zurückmoduliert und damit blitzschnell auch die anfängliche humoristische Stimmung herstellt. Es beginnt, wie anfangs, das Wechselspiel zweier Motive, nämlich des Grundmotivs und eines zweiten, aus dem ursprünglichen Gegen motiv wesentlich umgebildeten*). Das letztere spielt nun gleichsam mit sich selber, in harmloser Schäkerei wirft es (S. 14 der Partitur) die zweite Geige der Viola, dann — vom bedenkenvoll dazwischentretenden Grundmotiv unterbrochen — die erste der zweiten Geige zu; das geht lustig, man ahnt gar nicht, daß ein paar Takte später das Grundmotiv mit dem Charakter unbändigen Trotzes

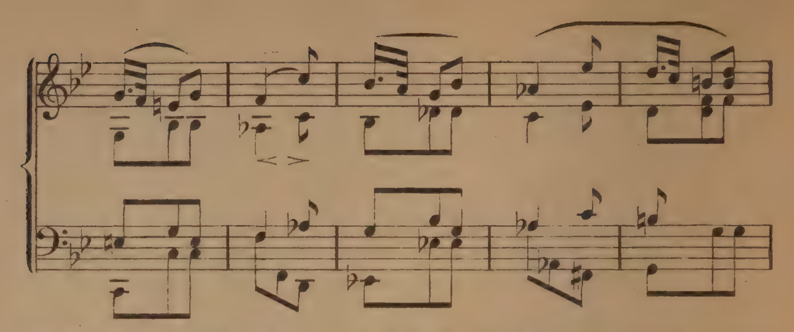


*) Es sei fortan das „metamorphosierte Gegenmotiv“ genannt.

einfällt, dann aber im frappantesten Wechsel von *pp* und *ff* sich beide Motive (Nr. 1 in der Unter-, Nr 2 in der Oberstimme) energisch verbinden und hier den Triumph der humoristischen Stimmung erreichen, welche sich noch in dem mutvollen Abschlusse auf der Dominante von F höchst charakteristisch ausprägt.

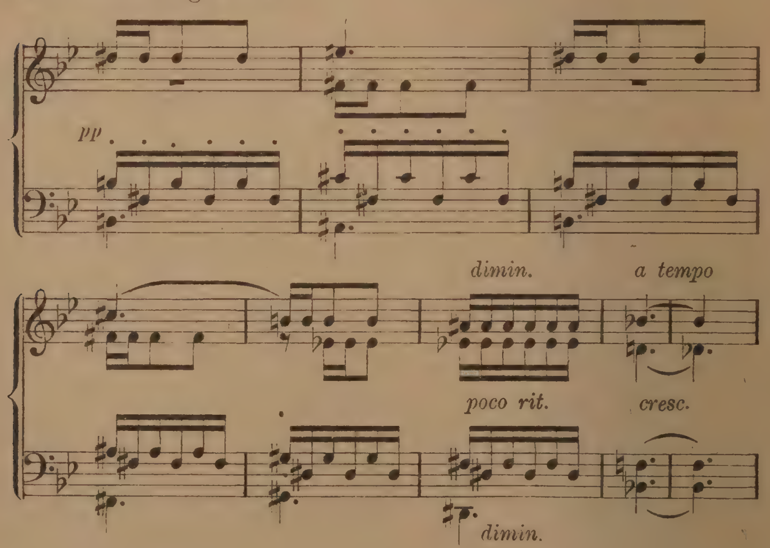


Hier in F — und zwar in F-Moll — hebt wieder ein breiter, zusammenhängender Gesang an, eine jener seelenvollen, tief ursprünglichen Melodien wie sie nur Beethoven gesungen:



Die Melodie wendet sich nach C-Moll, dann aber sogleich wieder nach F-Moll zurück und breitet sich hier — nicht trennen kann sich der Meister von ihr, dem tiefsten Ausdruck seines Inneren — noch durch 16 Takte in allen Stimmen aus.

Der Ausgang der Melodie führt zum Grundmotiv, dann auf Des-Dur zum ersten (nicht metamorphosierten) Gegenmotiv, welches von Des nach F- und C-Moll moduliert, dann aber höchst unerwartet auf der Dominante von H abbricht. Ein Takt Pause — und es fällt milde und sanft in H-Dur jener ruhige Gesang ein, den wir früher auf S. 13 der Partitur in B vernahmen. Wie dort folgt jetzt das Grundmotiv, aber hier vielmehr eine neue Variante desselben: es ist jetzt selbst zur süß-klagenden Stimme geworden, unendlich zart und innig flüstert es zwischen erste und zweite Geige verteilt:



und wiederholt sich dann dringender (S. 17 der Partitur) — *p*, nicht mehr *pp*, die Geigen jetzt unisono — in Ges-Dur und Es-Moll, nach C (als der Dominante von F-Moll) modulierend, welches C aber sofort als Grundton gefaßt wird, in welchem das Violoncell, durch die Oktave verstärkt, in höchster Schallkraft das Grundmotiv und dazu die erste Geige (es wird gut sein, das Tempo hier einen Gedanken zu beschleunigen) eine blitzartig niedersausende Sechzehntelpassage intoniert. Diese Passage gibt (als Motiv betrachtet), mit dem Grundmotiv in den verschiedenen Stimmen förmlich kämpfend, aber von diesem glorreich überwunden, Anstoß zu einer wahrhaft heroischen, gewaltigen Steigerung; wir haben hier den großartigsten Moment des ganzen Satzes in welchem das anfangs so wenig sagende Motivchen wirklich monumentale Bedeutung erhalten hat, es ist „hoher Weltenspruch“ geworden, aber man wünscht sich Trompeten, Posaunen und Pauken herzu, auf daß dem Gedanken auch gebührender akustischer Ausdruck werde.

Dieses wildaufgeregte Sechzehntelpochen, das in der Sinfonia eroica seinen richtigen Platz fände, verharrt — allmählich abnehmend — durch sechs Takte auf dem verminderten Septimenakkord, um endlich *pp* in den höchsten Höhen (selbst das Violoncell intoniert das zweigestrichene a), und zwar in einer Kombination des Grund- und des (metamorphosierten) Gegenmotivs zu entschweben. Hier aber, in freier Umbildung des ersten (nicht metamorphosierten) und des späteren Gegenmotivs, spinnt sich eine höchst phantastische Durchführung an, ein förmliches Elfentreiben (alles *sempre staccato e piano*) (S. 18 der Partitur), in ein mächtiges *crescendo* ausgehend und auf B-Moll *ff* abbrechend.

Wieder nimmt nun das Grundmotiv das Wort: *p* Ges-Dur, und zwar mit einem neuen Gegensatze:



— man sieht, der Meister ist unerschöpflich. Unter mannigfaltiger Modulation und Kombinierung des hiermit gewonnenen neuen und der Grundmotive geht es nun zu dem auf S. 13 der Partitur in B, S. 16 letztes System in H vernommenen Gesangsthema, welches aber jetzt nur in den drei Unterstimmen erklingt, während oben die erste Geige einen kühnen Triller auf der Note

f anschlägt, denselben durch vier Takte aushält und sodann durch Triller auf g und a unwiderstehlich in das erste *fortissimo*-Ensemble (Grundmotiv in allen Stimmen, beide Geigen in Doppelgriffen B-Dur) unseres Scherzos hineindrängt, womit gewissermaßen der dritte Teil der — hier allerdings unendlich frei behandelten — Sonatenform beginnt. Derselbe verläuft freilich nicht ohne bedeutsame Detailänderungen (z. B. S. 20 der Partitur Zutritt eines aus dem letztzitierten Beispiele entwickelten Motivs:



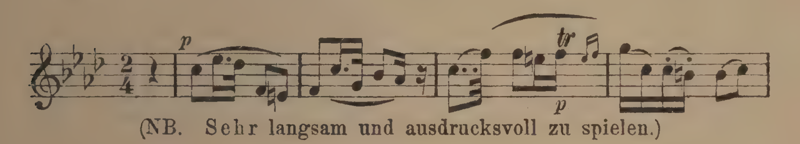
— oder später die Ausweitung S. 21, System 1) im ganzen analog dem ausführlich geschilderten ersten Teil.

Gewissermaßen jener phantastischen Staccatobewegung des Mittelsatzes verwandt, beginnt nach dem Verklingen der Hauptgesangsmelodie (früher in F, jetzt B-Moll) und ihrer Anhänge, die wie das rastlose Pochen und Arbeiten unterirdischer Erdgeister nach oben drängende Coda. Sie führt zu der im vorletzten Notenbeispiel angedeuteten Kombination, und von da läßt der Meister noch einmal die Hauptmotive des Satzes an uns vorüberziehen, sie auf die originellste, fast möchte man sagen: spitzfindigste Weise in den Instrumenten verteilend und miteinander verflechtend. Nachdem das erste Gesangsthema seltsam-wehmütig in E-Moll verklungen, moduliert es *pp* höchst merkwürdig, in Sechzehnteln flüsternd, nach B-Dur, wo unter gleichmäßig fortdauernder Bewegung das erste Gegenmotiv sich durch die vier Stimmen zieht und endlich in der Höhe verschwebt. Mit ihm der Satz? — Nein, der braucht einen kräftigeren Abschluß. Ein Pizzicato in allen vier Instrumenten zuckt auf, als das erste in dem ganzen Scherzo von drastischer Wirkung. Das um das letzte Achtel verkürzte Grundmotiv (erste Geige auf ges, zweite Geige auf e, Viola auf f) fliegt — wieder arco — durch die Stimmen: man glaubt den Meister lächelnd mit dem Finger drohen zu sehen. Nun *ff*-Eintritt des metamorphosierten Grund-(nicht Gegen-)motivs, und, wie mit Keulenschlägen in die Erde getrieben, stellt sich drei Takte der Dreiklang in der Terzlage *sf* fest: Herkules hat seine Arbeit vollendet, der Satz ist zu Ende.

Wenn sich das Scherzo des F-Quartetts vor allem durch die große Zahl und mannigfaltige Kombination seiner überwiegend kurzen, knappen Motive auszeichnet, so herrscht dagegen in

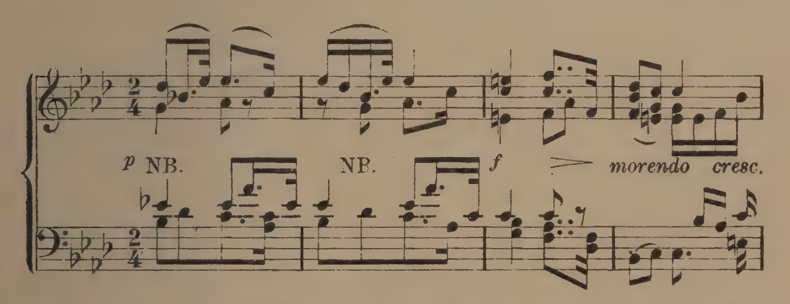
dem nun folgenden Adagio molto e mesto, $^2/_4$, F-Moll, ganz der breite, einheitlich ausstromende Gesang. Nicht die Menge an Gedanken — eigentliche Themen zählen wir nur zwei —, aber die Tiefe und Ausdruckskraft derselben: nicht die äußerliche Veränderung, der figurale Wechsel, sondern die früher ungeahnte Stimmungssteigerung, die unendlich wachsende Intensität des Ausdrucks, die stete Verinnerlichung, wenn das Wort gestattet werden kann, macht dieses Adagio zu einem der merkwürdigsten Monumente Beethovenscher Geistesgröße, zu einem bedeutsamen Markstein in der Geschichte der Musik überhaupt.

Leise und schüchtern, wie resigniert, intoniert die erste Geige das Hauptthema, der Meister schreibt ausdrücklich „sotto voce" vor,



(NB. Sehr langsam und ausdrucksvoll zu spielen.)

die übrigen Stimmen füllen nur die Harmonie aus; doch schon mit der Wendung nach As wird der Ausdruck intensiver, heißer, und hat neben der ersten Geige besonders die Viola Leben gewonnen, wie aus dem nächsten Notenbeispiel zu ersehen ist.
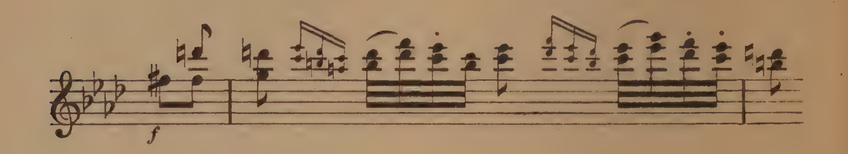


Jetzt aber ergreift das Violoncell die Melodie, hoch hinaufgetrieben (in der zweigestrichenen Oktave) und mit espressivo bezeichnet; mit der ganzen Gewalt der in ihm liegenden Ausdruckskraft und von den rührendsten Akzenten einer beinahe selbständigen Kantilene der Primgeige sekundiert*), singt es

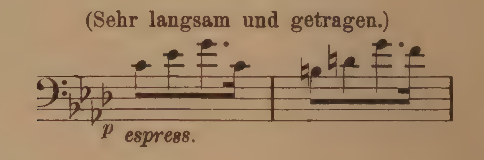
*) Wir haben schon hier ein Beispiel jener melodischen Polyphonie, die Beethoven (und nach ihm Wagner) so wunderbar ausbildete.

das klagvolle Dasein des Gedankens in die schwarze Nacht des Gemütes hinaus: wir erkennen jetzt in dem Thema eines der schmerzlich eindringlichsten, die Beethoven je erfunden.

Der Meister hat sich ganz einer im edelsten Sinne sentimentalen Stimmung überlassen; doch das erträgt seine männliche Natur nicht, nach vier Takten reißt sich der Satz (der sich nach C-Moll gewendet) erst in den beiden Geigen,

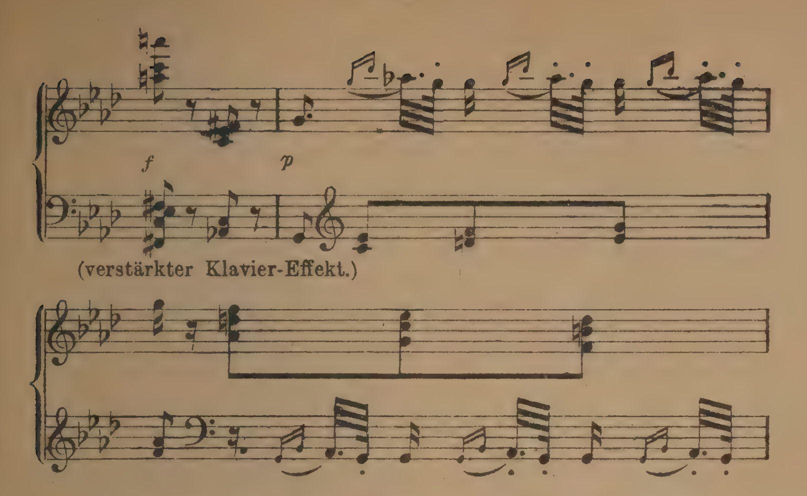


dann in den übrigen Instrumenten stolz und heroisch empor, sinkt dann allerdings wieder in trübe Schwermut, führt aber nicht zum Grundthema, sondern zum zweiten Hauptthema, intoniert vom Violoncell:



während die erste Violine in Zweiunddreißigsteln (aus der vorletzt zitierten Heldenfigur hervorgebildet) begleitet. Dieses zweite Thema (oder, wenn man nur einen Takt desselben festhält: Motiv) hat in seiner merkwürdigen Einfachheit (eigentlich nur die Zerlegung des Dreiklanges darstellend) etwas Monumentales. Es gibt gleichsam dem Satze und dem Meister einen festen Halt, unerschütterlich schreitet es (von Stimme zu Stimme) wie das Fatum selbst, schmerzlich, aber in sich gefestet und kraftvoll ermutigend, so daß nun in tragischer Entschlossenheit der Kampf mit den finsteren Gewalten des feindlichen Schicksals beschlossen wird.

Ein leidenschaftliches, immer ungestümeres Drängen (man sehe S. 26 der Partitur) führt zu einem scharfen Abbruch auf dem verminderten Septimenakkord von C-Moll; hier aber stellt sich in dem Schlußsatz die tragische Idee erst vollendet fest:



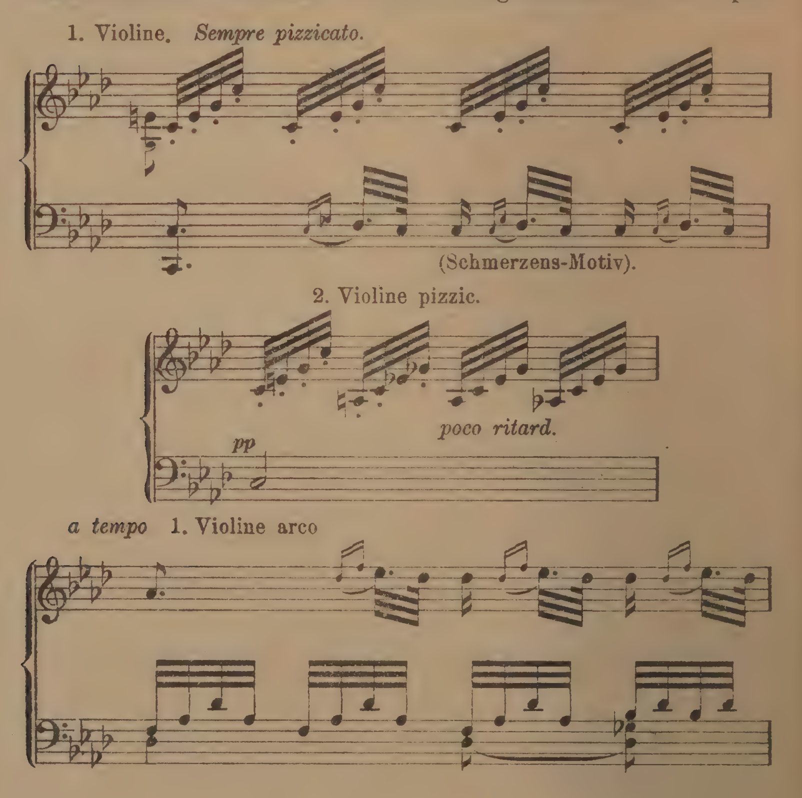
in stumpfer Monotonie wird widerstandslos die Herrschaft der Trauer verkündet, welcher die ganze Welt zu gehören scheint.

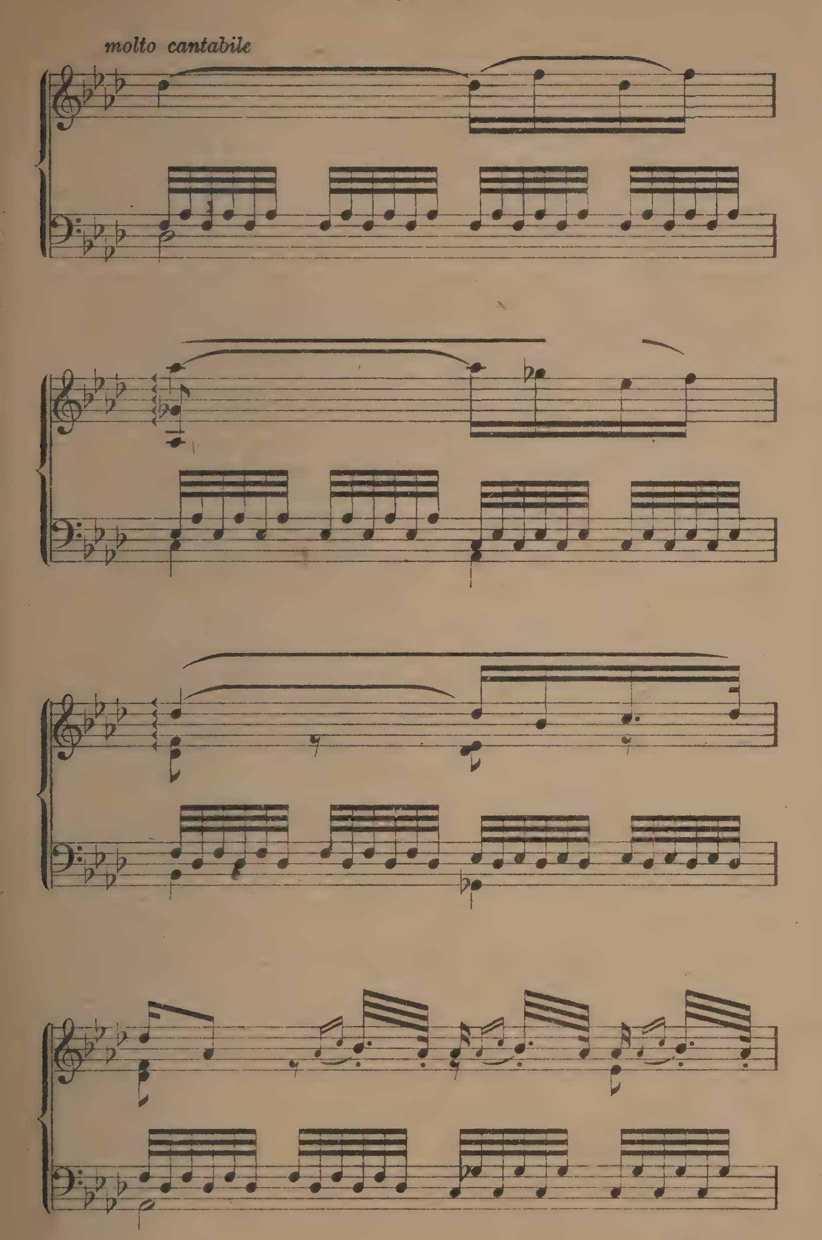
Der Satz erstirbt hier — zögernd — wie gebrochen, und es erscheint kein Ausweg mehr; doch findet ihn der Meister: eine einfache modulatorische Wendung nach As, und das zweite Hauptthema beginnt seinen Schritt, jetzt im heiteren Dur frischer, siegesgewisser als früher. Das Thema nimmt den Charakter entschlossenen Trotzes an, bricht aber bald in sich zusammen, um der Grundmelodie das Wort zu lassen, welche im weicheren G-Moll mit zärtlichstem Ausdruck wieder vom hochgelegenen Violoncell intoniert wird. Jetzt nimmt die zweite Geige das Thema auf, und von da entfesselt sich ganz ungeahnt (das Violoncell pizzikiert höchst merkwürdig, wie inneres Herzpochen andeutend, in Zweiunddreißigsteln) ein Sturm der Leidenschaft, wie er in diesem ganzen Quartett noch nicht, noch überhaupt je in einem Quatuor vorgekommen. Wie sich die Instrumente drängen und einander das Wort abzuschneiden suchen, alles in fieberhafter Hast, unwiderstehlich, atembeklemmend, das ist geradezu unbeschreiblich, man glaubt mitten in einer der aufgeregtesten Partien von Wagners „Tristan" zu sein.

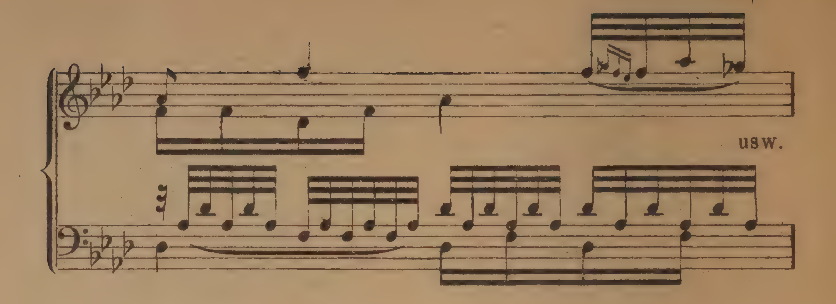
Zum Ziele führen konnte dieser Sturm des Schmerzes und des Zornes doch nicht, für den Augenblick hat sich das gepreßte Herz Luft gemacht, dann überkommt dasselbe um so bitterer, schneidiger das unsägliche Weh. Auf der Dominante von F-Moll ruhend (in welcher fort und fort aber jetzt in den beiden Geigen und Viola die früher genannten Zweiunddreißigstel pizzikieren),

bebt, gleich Tränen und Seufzern, in der Primgeige, im Violoncell, am schmerzlichsten in der Viola die unerbittlich monotone Figur des Schlußsatzes (letztes Notenbeispiel). Aber nun ist der Trost nahe, ein Trost, wie er süßer in Tönen nie ausgedrückt worden ist. Aus der Schmerzensfigur selbst, die sich einfachst, als könne es nicht anders sein, nach Des-Dur wendet, entkeimt die holdeste Tongestalt; die ganz neue, hier von der Primgeige intonierte Melodie (Molto cantabile: S. 28) winkt wie eine verklärte Erscheinung aus lichten Höhen; hätte der Meister hier für Orchester geschrieben, er hätte sie gewiß (wie das geistig verwandte Gebild im Allegro der großen Florestan-Arie) der keuschen Oboe anvertraut.

In unserem Quartettadagio beginnt hiermit eine gerade so wunderbar verklärte, in seliger Verzückung schwelgende Partie, als die unmittelbar vorhergehende schrankenlos verzweifelt gewesen: so stehen in diesem unsterblichen Satze Hölle und Himmel dicht nebeneinander. Ein herausgerissenes Notenbeispiel




molto cantabile



gibt nur eine sehr unvollkommene Vorstellung der zauberischen Wirkung dieser Stelle im Zusammenhange.
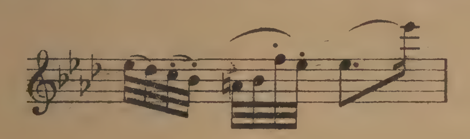
Man nehme hier wieder die Peterssche Partitur zur Hand und lese die Seite 29: wie wunderbar der Seele des Dulders — gehöre sie Beethoven oder dem Menschen überhaupt — durch die von oben kommenden tröstenden Stimmen neuer Mut, neue Kraft zugeführt wird, man beachte besonders Takt 6 und 7 der Partiturseite: wie das scharf betonte letzte Viertel jedes dieser beiden Takte (auf dem Dominantakkord nach C-Dur durchbrechend) echt Beethovenisch zuversichtlich, man möchte sagen humoristisch herausfordernd klingt. Aber das waren nur einzelne verklärende Lichtblicke, und die Trauer, welche das Herz des Tondichters erfüllt, will von neuem ihr Recht. Ehe wir uns dessen recht versehen, findet sich (in der Viola) das klagende Schmerzensmotiv wieder ein, während die Sekundgeige die im letzten Notenbeispiel ersichtliche Sextolenbegleitung fortsetzt und die erste Violine in einer abgerissenen Triolenfigur sich niedersenkt. So moduliert der Satz nach F-Moll zurück und hiermit gewissermaßen zu dem Anfang des ganzen Adagios.

Es zeigt sich bei dieser Gelegenheit neuerdings, daß gerade in Beethovens höchsten Meisterwerken Phantasie und Besonnenheit, der unmittelbarste Ausdruck der tiefsten Empfindung und das festeste, instinktive Formengefühl sich innigst die Hand reichen.

Der Verlauf unseres Adagios ist nämlich von hier (S. 30 der Partitur) nach dem Prinzipe der Sonatenform im ganzen analog der Entwicklung des Satzes vom Anfang bis zu jenem Ruhepunkte auf der Dominante von As, wo das zweite Hauptthema nun den Impuls zu einer so mächtigen Steigerung gab.

Aber wie erscheint der Ausdruck bei dieser Quasi-Reprise der ersten thematischen Periode außerordentlich gesteigert; mitunter durch die scheinbar nächstliegenden, aber eben nur dem

Genie zugänglichen Wendungen, die von unwiderstehlicher Wirkung. Wie quillt und singt erst jetzt die große Klagemelodie (erstes zu diesem Adagio gehöriges Notenbeispiel), unerschöpflich aus der ersten Violine hervorströmend, getragen von der ausdrucks- und wirkungsvollsten Begleitung der Unterstimme (in der zweiten Violine die bebenden Sextolen der Verklärungsepisode, die Violine in Zweiunddreißigsteln *pp* staccato auf der Note c fortgehend, das Violoncell pizzicato), wie einfach-ungesucht und darum doppelt ergreifend breitet sich der ursprüngliche Gesang in Takt 3, insbesondere Takt 6 der Melodie



aus, wo sich die früheren Sechzehntel zu Zweiunddreißigsteln beleben. Erfolgte das erste heroische Sichemporreißen aus der tief melancholischen Stimmung (drittes Notenbeispiel) in C-Moll, so geschieht diese prononzierte Beethovensche Wendung jetzt noch viel drastischer in C-Dur, worauf die Primgeige nach F-Moll zurückleitet und das Violoncell nun das zweite Hauptthema nicht mehr in C-Moll, sondern in F-Moll intoniert. Die nun hier anschließenden 16 Takte (S. 31 und 32 der Partitur) sind den zuvor (S. 25 und 26) gehörten vollkommen analog, nur daß eben alles in F-Moll steht, aber nachdem — in dem tragisch resignierten Schlußsatz mit dem Schmerzensmotiv (fünftes Notenbeispiel) — die Musik gleichsam erstorben, ziehen an uns jetzt nicht mehr die Aufschwung- und Kampfperiode des zweiten Hauptthemas, wie auch nicht die tröstende Vision (in Des-Dur) vorüber, sondern es ergreift — wie aus tiefster Brust aufatmend — die Hauptmelodie des Adagios das Wort, zuerst in der zweiten Geige, welche aber noch im selben Takte von der ersten Violine kanonisch imitiert wird. Die zwei Oberstimmen nehmen sich hier förmlich die geradezu sprechend gewordene Klage von den Lippen.

Formell stellt dieses letzte und allerinnigste Auftreten der Hauptmelodie (dazu in der Viola die bekannte Sextolenfigur, im Violoncell aber eine neue Staccatofigur in Zweiunddreißigsteln) nichts anderes als die Coda des Adagios vor, eine Coda, wie sie überraschender, genialer nie ein Meister geschrieben. Die Trauer weicht endlich aus der Brust des Tondichters, es geht zu „neuen Taten", die Wolken zerteilen sich, und Sonnenschein

lacht wieder: das konnte in Tönen ohne Zuhilfenahme des Wortes nicht schöner, nicht überzeugender gesagt werden.
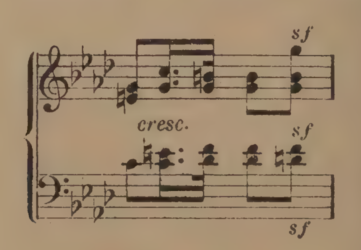
Man vergleiche aus der Partitur, wie jener Sprung des Violoncells auf dem Intervall f-des, welcher im sechzehnten Takte des Adagios, nachdem die große achttaktige melodische Periode „morendo“ verklungen, den Anstoß zu dem vier Takte später vernehmlichen ersten heroischen Sichaufraffen (in C-Moll, Notenbeispiel 3) gegeben hatte, nun — in der Coda in den beiden Geigen — einen unendlich milden Gesang der Beschwichtigung

p dimin.

pp

(mit der zartesten und innigsten Empfindung zu spielen)

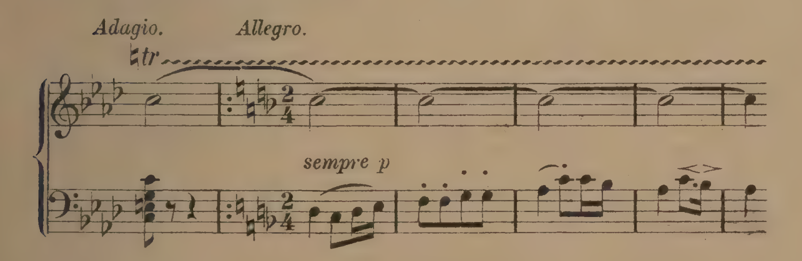
eröffnet, welcher zuletzt in das Grundmotiv (erster Takt des Hauptthemas, vgl. erstes Notenbeispiel) einmündet, letzteres aber rhythmisch und harmonisch so seltsam verändert, daß es wie



eine inhaltsschwere Schicksalsfrage: „Was nun?“ erklingt. Die musikalische Antwort liegt in dem entschiedenen Durchbruch nach C-Dur, der uns schon im letzten Viertel der Takte 6 und 7 auf S. 29 der Partitur begegnet ist: hier in der Coda ist also gewissermaßen erfüllt, was dort nur angedeutet, gleichsam verfrüht war.

Die Schicksalsfrage wiederholt sich (als musikalischer Vordersatz) noch einmal, und nun läßt der Meister in den Unterstimmen den Dominantakkord von C-Dur liegen, auf dessen harmonischer Basis sich die Melodie der Primgeige in eine — von der absteigenden C-Dur-Skala der nacheinander eintretenden Partner sekundierte — Vierundsechzigstelpassage auflöst, die aber durchaus rezitativisch wirkt. Wir haben hier wieder zwei spezifische Eigenheiten des Beethovenschen Genius vor uns: einerseits die Vergeistigung, Beseelung des technischen Materials, der Passage, die unter des Meisters Händen, wie wir in den letzten Werken noch öfter sehen werden, ohne weiteres zur musikalischen Rede wird, andererseits das großsinnige, langatmige Verweilen auf einem Überleitungsakkorde, während das Ohr schon den schließenden Dreiklang erwartet: einen überaus spannenden Effekt, der vor Beethovens Rasumoffsky-Quartetten am großartigsten in der dritten „Leonoren“-Ouverture (Beginn des Allegrosatzes) hervorgetreten.

Zu unserem Quartettadagio zurück: Die Vierundsechzigstelpassage der Primgeige geht endlich in einen Triller auf *c* über, das aber im nächsten Takte vom Meister als Dominante von F-Dur genommen wird, zu welcher sich — im Violoncell — das russische Nationalthema des Finale



einfindet: wir sind also im Schlußsatz des Quartetts angelangt, ehe wir es selbst recht wissen. Es beginnt ein prächtiges lebensvolles Tonspiel, anmutig und energisch zugleich, eine glänzende thematische Arbeit, und diese Arbeit ist es,

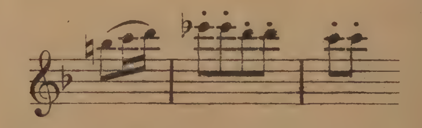
in welcher Beethoven wie so oft aus der tiefsten Trauer sich selbst und die wahre Lebensfreude wiederfindet.

Die als Thema gebrauchte russische Volksmelodie ist eigentümlich (äolisch in genus molle oder wenn man will: in der ersten Hälfte aus F-Dur, dann aus D-Moll gehend; Marx nennt besonders das Zurückkommen auf *c* im vierten Takte bedeutsam), aber eigentlich höhere Bedeutung, etwa wie ein Original-Beethovensches Thema, z. B. das des ersten Satzes, darf sie nicht beanspruchen, oder vielmehr sie erlangt diese Bedeutung erst durch Beethovens unvergleichliche Kunst der Durchführung. In letzterer Beziehung ist der Satz einer der interessantesten und lehrreichsten, die Beethoven geschrieben, er darf als ein Muster der durchgebildetsten Quartettarbeit gelten; durch seinen Charakter erinnert uns dieses höchst lebhafte, feurige und wechselvolle Tonspiel an die Nähe der vierten (B-Dur-)Symphonie, namentlich an deren Finale.

Nachdem der anfangs so harmlos spielende, aber köstlich flutende und das russische Thema gar reizend vom Violoncell in die Primgeige und von da in die beiden Mittelstimmen überführende Satz unter Beethovens Händen bereits gedrungene Kraft erlangt (S. 36, erstes System der Partitur), wendet ihn der Meister nach C und führt hier, begleitet von einem neckischen Oktavenspiel der ersten Geige und kurz nachschlagenden Achteln der tiefen Stimmen, in der zweiten Violine das nachsinnende zweite Thema ein:

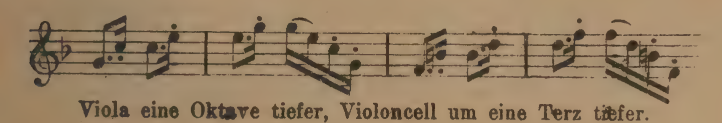


welches sich sodann in der ersten Geige (damit in Sexten korrespondierend das Violoncell) nach Moll wendet, trübe, ängstlich; in gleichem Sinne schließt sich leise fragend (*pp*, C-Moll) ein aus dem Hauptthema entnommenes Motiv an:



da zerreißt der *ff* einfallende C-Dur-Dreiklang alle Bedenken, und dazu stürmt erst im Violoncell, dann in der Viola, endlich den Geigen eine Sechzehntelbewegung (die Skala von g—g

staccato) auf, in kräftig abschließenden Akkorden die ganze zuversichtliche Stimmung wiederherstellend. Noch einmal (poco rit. S. 37) ertönt die bedenkenvolle Frage, welche aber sofort mit dem mutvollen dritten (Schluß-)Thema



Viola eine Oktave tiefer, Violoncell um eine Terz tiefer.

beantwortet wird, das zuerst die tiefen Stimmen, dann die Violinen intonieren, um sodann aus dem Anhange



eine stürmische Synkopenbewegung (an die zweite „Leonoren"-Ouverture erinnernd) und durch diese den bacchisch-aufjubelnden, dann sich allmählich beruhigenden Schluß des ersten Teiles zu entwickeln, bis endlich die leidenschaftliche Bewegung in den Triller der ersten Geige auf c (*pp*) ausgeht und somit zu dem Anfang zurückleitet.

Der ganze erste Teil wird wiederholt: ein Beweis, um wieviel mehr — bei aller Genialität — hier Beethoven auf dem Standpunkte des reinen Tonspiels steht als im ersten Satze.

Der zweite Teil (S. 38 und 39 der Part.) zeigt die Kunst der Beethovenschen Durchführung in ihrem höchsten Glanze, der Satz wird hier wahrhaft leidenschaftlich und großartig, man muß aber bei dieser wundervollen thematischen Arbeit Takt für Takt verfolgen, ein einzelnes herausgerissenes Notenbeispiel würde nur irre führen. Wenn zuletzt der Schlußsturm des ersten Teiles (S. 39, letztes System) in D-Moll erbraust, da wünscht man sich wieder diese vier Quartettstimmen zehn-, ja zwanzigfach besetzt und noch Trompeten und Pauken herzu, denn der Zug des Satzes ist völlig symphonisch geworden, die Verwandtschaft mit der „Leonoren"-Ouverture tritt jetzt noch auffallender hervor; ist die Wirkung dieser Stelle schon im Quartett hinreißend. (— der Geistesodem des echtesten Beethoven umweht uns —), so wäre dieselbe im Orchester überwältigend.

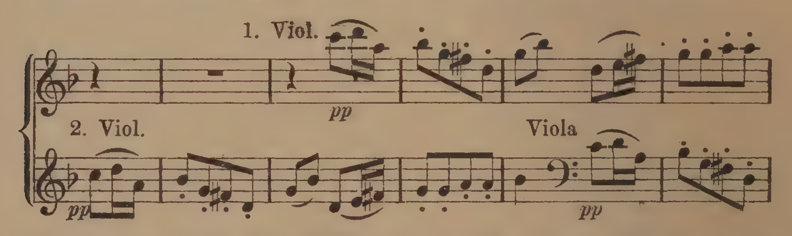
Wundervoll (S. 40 der Part.) weiß der Meister die aufgeregten Tonwellen zu beruhigen, dann führt er ebenso überraschend wie genial in den dritten Teil des Satzes (Wieder-

holung des ersten Teils) — wir sind somit wieder beim Anfange des Finale angelangt. Dem ersten Teil analog ist jetzt die ganze Entwicklung im dritten Teil, nur mit den der Sonatenform entsprechenden Veränderungen (das Seitenthema tritt in F ein, aus der Trübung in F-Moll erfolgt dann der Durchbruch nach F-Dur usw.), die Schlußbewegung läßt der Meister aber jetzt nicht mehr allmählich abnehmen, sondern am Ende (wie Heroldsfanfaren!) auf dem Septimenakkord erst von C, dann von F in großartige, echt Beethovensche Fermaten ausklingen.

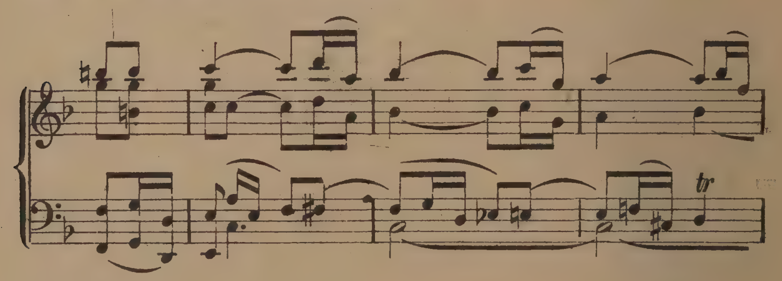
Dies ist wieder eine Stelle, die (wie jenes freilich anders gemeinte Trompetensignal in der „Leonoren"-Ouverture) mit vollem Orchester unter dem Wirbel der Pauken und Bässe unwiderstehlich wäre.

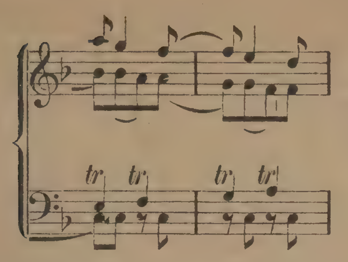
Übrigens auch schon im Quartett ist der Sinn: „Alles überwunden, alles gewonnen!" — nicht mißzuverstehen. Wie im Adagio sich ein unerschöpflicher Born der Trauer erschloß, so kann von dieser Jubelfermate an nur der seligsten Freude die Welt gehören. In diesem Sinne schließt sich die Coda an, die würdige Krone des Satzes, welche das Finale und mit ihm unser ganzes Quartett auf die lieblich reizvollste Weise vollendet.

Es beginnt (in umgekehrter Anordnung der beiden Motive des Hauptthemas) ein humoristisch imitatorisches Tonspiel,



ganz leise durch alle Stimmen flüsternd, aber sich innerlich steigernd bis zur süßesten Innigkeit und höchsten Glückseligkeit, u. a. in einer Melodisierung:

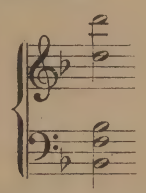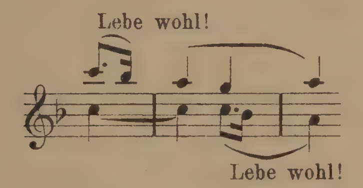




welche, wie eine Vorahnung einer der reizendsten Partien in Wagners „Meistersingern“ (Evchen — Hans Sachs) erscheint, dann geht es in dem stolzen Rhythmus:

der sich später in

verändert, mit dithyrambischem Aufschwunge, mit blitzenden Trillern — dem Ende zu? — Diesem selbst noch nicht, sondern vorerst einem jähen Abbruch auf:
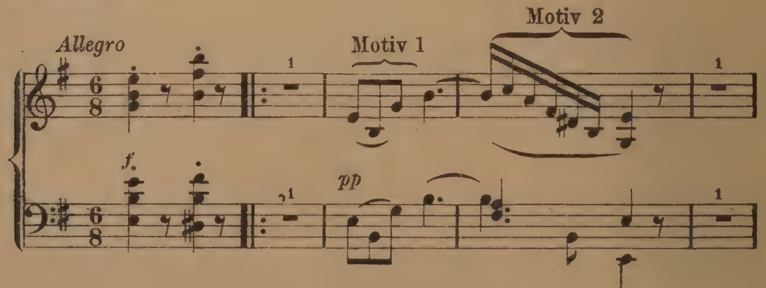


und hier führt uns der Meister noch einmal das ganze Thema als ein Adagio ma non troppo weich harmonisiert vor: es ist sein Abschiedswort.



Nacheinander in allen vier Stimmen erklingt zuletzt (sempre perdendosi überschrieben) das Lebewohl, man könnte dem wie in der Ferne verhallenden Motive die Scheideworte selbst unterlegen. Der Satz verstummt völlig im *ppp*, da stürmt höchst unerwartet ein Anhang von neun Takten, Presto fortissimo, herein und führt unser Quartett in kraftvollst glänzenden Akkorden zu Ende.
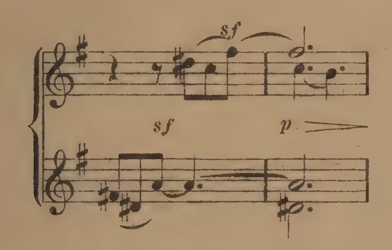
Wir könnnen von Beethovens großartigem Meisterwerke, das uns, als eine neue Ära in der Kammermusik eröffnend, solange festgehalten, nicht scheiden, ohne der Florentiner zu gedenken, denen wir (wenigstens in ihrer Quartettkampagne von 1871) die vollendetste Darstellung des ersten Rasumoffsky-Quatuors verdankten; deren großer Ton, glänzende Virtuosität, exaktestes und (damals auch feurigstes Ensemble, besonders aber ihr berühmtes Crescendo auch jenen Stellen die vollkommenste Wirkung sicherten, in denen der Genius den Meister zu allzu orchestralen Intentionen fortgerissen hatte.

Das zweite der Rasumoffskyschen Quartte, E-Moll, opera 59, ist ein Werk großartig und stolz, aber von gänzlich verschiedenem Charakter als sein älterer Bruder, das F-Quatuor. Die größten Gegensätze zeigen namentlich die ersten Sätze. Der des E-Moll-Quartettes ist gegen die Idealität jenes des F-Quatuors stark realistisch zu nennen; dort wird still, ruhig, aber entschieden und voll edlen Mutes der Gang in die innersten Mysterien der Tonwelt angetreten, hier gilt es einen Kampf gegen feindliche Schicksalsmächte, der aber nicht zum vollen Ausbruch kommt, vielmehr immer gerade im Begriffe, recht aufzulodern, von einer Riesenfaust niedergehalten scheint. Etwas wie Trotz, mühsam verhaltener Zorn bildet den geistigen Inhalt dieses merkwürdigen ersten Satzes, welcher formell im Gegensatz zum ersten Stücke des F-Quartetts die strengste Architektonik und Symmetrie der einzelnen Partien aufweist: dort ging alles (ohne irgendwelche Repetition) in einem groben Zuge, hier wird erstens der erste Teil (der Sonatenform), dann der zweite (oder eigentlich zweite, d. i. Durchführungs- und dritte, d. i. Wiederholungsteil) wiederholt, dann folgt erst die abschließende Coda, d. i. die Form vieler Haydnschen und Mozartschen Quartettsätze, aber freilich hier mit unendlich verschiedenem Inhalt erfüllt. Denn, wenn irgendein Beethovenscher Quartettsatz ein geistiges Abbild seines Schöpfers, so ist es der erste des E-Moll-Quartetts.

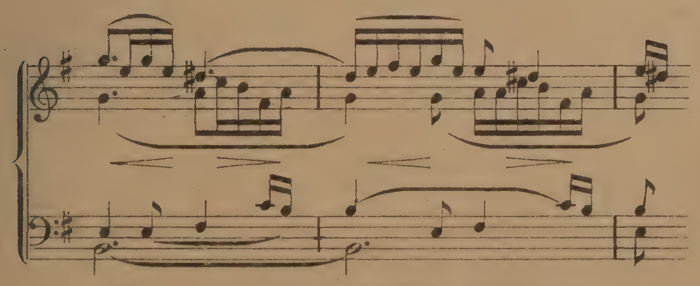


Eigentümlich herausfordernd erscheint schon der Anfang. Nach dem energischen Quintensprunge tiefe Stille, dann erst, wie zurückgeschreckt, leiser Eintritt des aus zwei Motiven bestehenden überaus plastischen, man könnte sagen, monumentalen Hauptthemas.

Wieder ein Takt Pause, dann wiederholt sich das Hauptthema *pp* in F-Dur, eigenwillig, mit leicht humoristischer Färbung. Neuerdings spannungsvolle Pause (die hier, mit Richard Wagner zu sprechen, schon beinahe zur — Melodie wird), dann entwickelt sich aus dem ersten Motiv des Themas, von der Viola zur ersten Geige aufsteigend, durch die zweite Violine abgeschlossen, ein klagender, aber dabei — man sehe die *sforzatos* — trotziger Gesang:

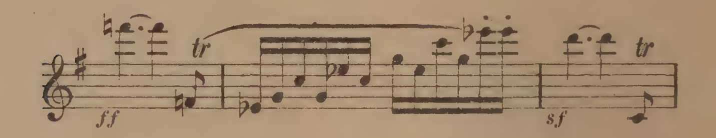


den die beiden Geigen und das Violoncell aufnehmen, dies alles gleichsam fragend, worauf als Antwort eine noch klagevollere, aber resignierte Melodie ertönt, letztere sehr merkwürdig dreistimmig und ein entsprechendes Zeugnis, wie Beethoven von der durch ihn geschaffenen melodischen Polyphonie ganz durchdrungen war.

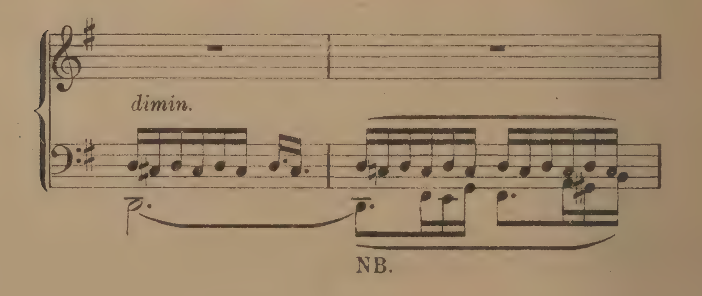


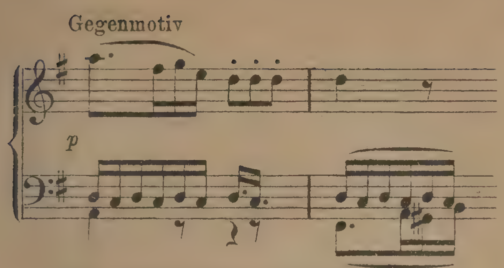
NB. 1. und 3. Stimme besonders hervorheben.

Jede der Oberstimmen, am vernehmlichsten erste Violine und Viola, klagt für sich, in anderer Weise, in dem Motiv der Viola glaubt man jenen prägnanten und ergreifenden Gedanken aus dem Adagio des F-Quartetts wiederzuerkennen, welchen wir „Schmerzensmotiv“ nannten. — Die erste Geige versucht nun eine lebhaftere Sechzehntelbewegung, die anderen schließen in einem Zuge an, zum ersten Male sucht sich die unterdrückte Leidenschaft Bahn zu brechen — zu früh, die Kräfte erlahmen, es erfolgt ein Abbruch, der zu den herausfordernden Introduktionsakkorden zurückführt. Wieder die spannungsvolle, für diesen Satz so charakteristische Pause, dann erklingt die dreistimmige Klage von früher, jetzt gesteigert, das Schmerzensmotiv der Viola nunmehr als Hauptsache der Primgeige anvertraut. Wieder setzt die leidenschaftliche Sechzehntelbewegung an, diesmal von besserem Erfolge gekrönt. Sich nach C-Dur wendend, aber im entscheidenden Moment C-Moll ergreifend, kämpft sich die ungestüme Figur der ersten Violine nach G-Moll, läßt aber hier von ihrer drängenden Aufwärtsbewegung ab und führt



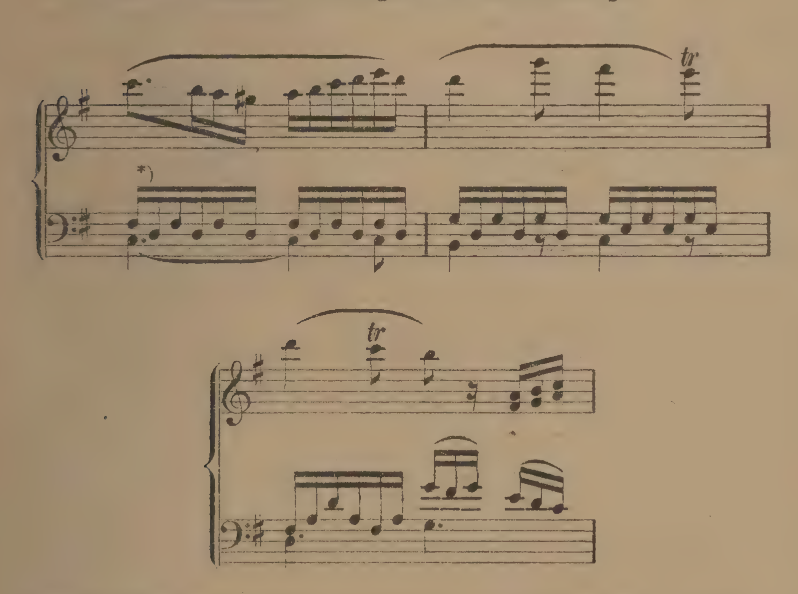
(noch immer trotzig und zornig, durchaus *forte;* bei dumpfem Grollen der Unterstimmen in einer aus dem Motiv der Primgeige [vorletztes Notenbeispiel] entwickelten nachahmenden Figur) zum kräftigen Abschlusse auf der Dominante von G und dadurch wundervoll beruhigend zum zarten, milden (aus jenem imitatorischen Grollmotiv hervorgebildeten) Seitenthema:





NB. Motiv sehr deutlich hervorheben.

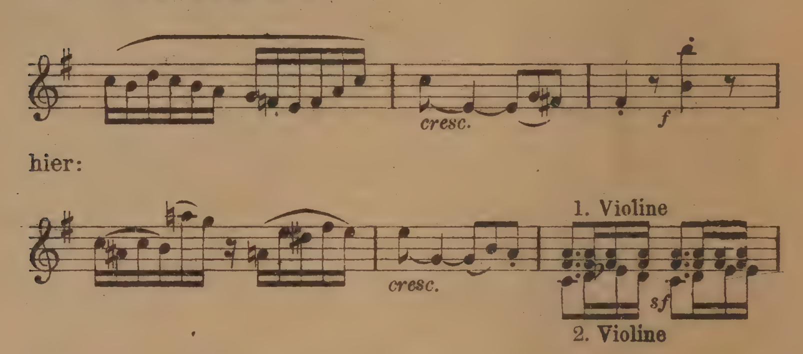
oder vielmehr zu der — innerlichst beseligten — Gesangsgruppe, welche, wenn irgendwo, so hier ihren Namen verdient. Denn gleich an das letzte Auftreten des Beschwichtigungsmotivs im Violoncell schließt sich folgender holde Gesang:



Wie derselbe immer süßer und inniger, der Ausdruck des Satzes immer intensiver wird und dabei doch zugleich die Regeln der Quartettkomposition aufs sorgfältigste gewahrt bleiben, die Stimmen
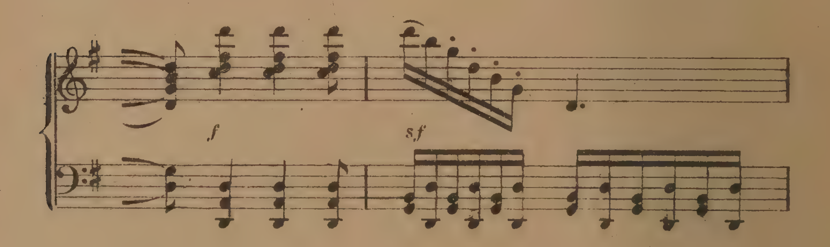
*) Klaviereffekt der Stelle. Im Original schwingt die Viola noch ihr d—c fort und dazu die 2. Geige (eine Oktave höher) das obige fis—d.

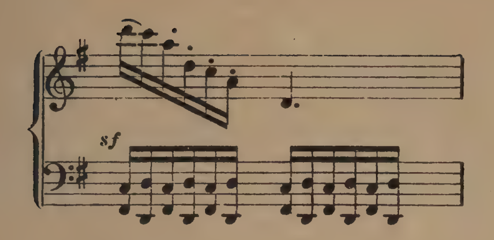
in gleicher oder Gegenbewegung miteinandergehen, sich fliehen, und wieder umschlingen: das mag man in der Partitur S. 46—47 nachsehen. Man wird zugleich eine eigentümliche Korrelation dieser Partie des Satzes (besonders der zwei ersten Takte von S. 47) mit einer früheren finden, die durch die Rückkehr zur Introduktion ihren Abschluß fand. Dort (wir brauchen bloß die erste Violine anzuführen):



was dort als unerreichbar aufgegeben wurde, ist hier erlangt; darob entkeimt neues Kraftgefühl, das in dem humoristisch pochenden Schlußmotiv (rhythmisch ist es auch schon in jener wichtigen dreistimmigen Stelle von früher enthalten) seinen Ausdruck findet.

Die Stimmung wechselt nun zwischen der eben errungenen stillen Glückseligkeit und humoristischem Pochen, da verschleiert sich momentan die Szene, es beginnt eine eigentümliche Synkopenpartie (S. 47, System 3 der Partitur), in chromatischen Harmonien, leise gehalten, aber allmählich anschwellend. Und nun ists, als würden sich die Nebel zerteilen, von Moment zu Moment entschiedener, bis endlich hell die Sonne durchbricht — mit anderen Worten auf dem sieghaft erreichten G-Dur der burschikose Schlußsatz
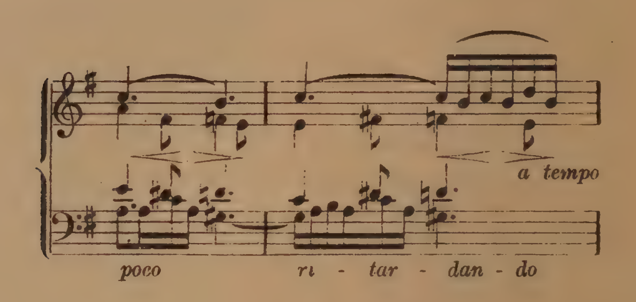




niedersaust.

Derselbe wendet sich nach E-Moll und hiermit zu den Introduktionsakkorden zurück, worauf der ganze erste Teil wiederholt wird. „Seconda volta“ erfolgt der Übergang nach G-Moll und Es-Dur, und es eröffnet die „Akkordenfrage“, in letzter Tonart angeschlagen, den zweiten Teil. — Der Anfang dieses zweiten Teiles ist sehr spannend, der Eingang (die „Akkordenfrage“) wird jetzt selbst zum Hauptmotiv und stellt sich, von den charakteristischen Pausentakten unterbrochen, dreimal hin, in enharmonischer Wendung von Es-Dur bis H-Moll, erst leise-schüchtern, dann wie mit heroischem Entschlusse *ff* auf der Dominante von H-Moll unter stolz ausgehaltenem fis der Primgeige. Das fis klingt nach, während das Violoncell *pp* das erste der beiden Motive des Hauptthemas intoniert; das letztere beantwortend, lößt sich jenes fis der Primgeige in das zweite Sechzehntelmotiv des Themas auf — mit fragendem Schlusse auf g (als der Dominante von C). — Spannungsvolle Pause, dann Eintritt der beiden Motive in C-Moll mit Wendung nach As. Dieses sollte logisch als Dominante von Des genommen werden, man erwartet eine immer spannendere, ja geheimnisvolle Entwicklung, doch diese erfolgt nicht. Der Satz bleibt in As, und hier spinnt sich eine gemütlich humoristische Durchführung der zwei Hauptmotive (später unter Zutritt der Synkopen des ersten Teiles) an, welche trotz der rasch wechselnden, kühnen Modulationen die Stimmung nicht zu steigern vermag, ja, man kann nicht anders sagen, dieselbe von der ursprünglichen Höhe herabdrückt: das ist ein harmloses Tonspiel im Sinne von Haydn (S. 48 der Partitur). Um so großartiger rafft sich der Satz Seite 49, Takt 2 der Partitur auf, nachdem die bewußten Synkopen unter stetem crescendo sich von H-Moll durch G nach C gedrängt haben.

Jetzt stellt sich auf C-Dur das Introduktionsmotiv in höchster Kraft als Symbol des Kampfes auf, erst in den Unter- dann Oberstimmen, begleitet von einer stürmisch-agitatorischen zweistimmigen Sechzehntelfigur der Partner, Wiederholung der viertaktigen Periode in A-Moll*), dann Nachlaß der Kräfte, *pp*-Eintritt der Resignationsstelle aus Takt 12 des ersten Teils. Ein neuerlicher Versuch des Sichaufraffens (aufs Schärfste gezeichnet durch die unisono-Sechzehntelfigur des ersten Teils) führt nun



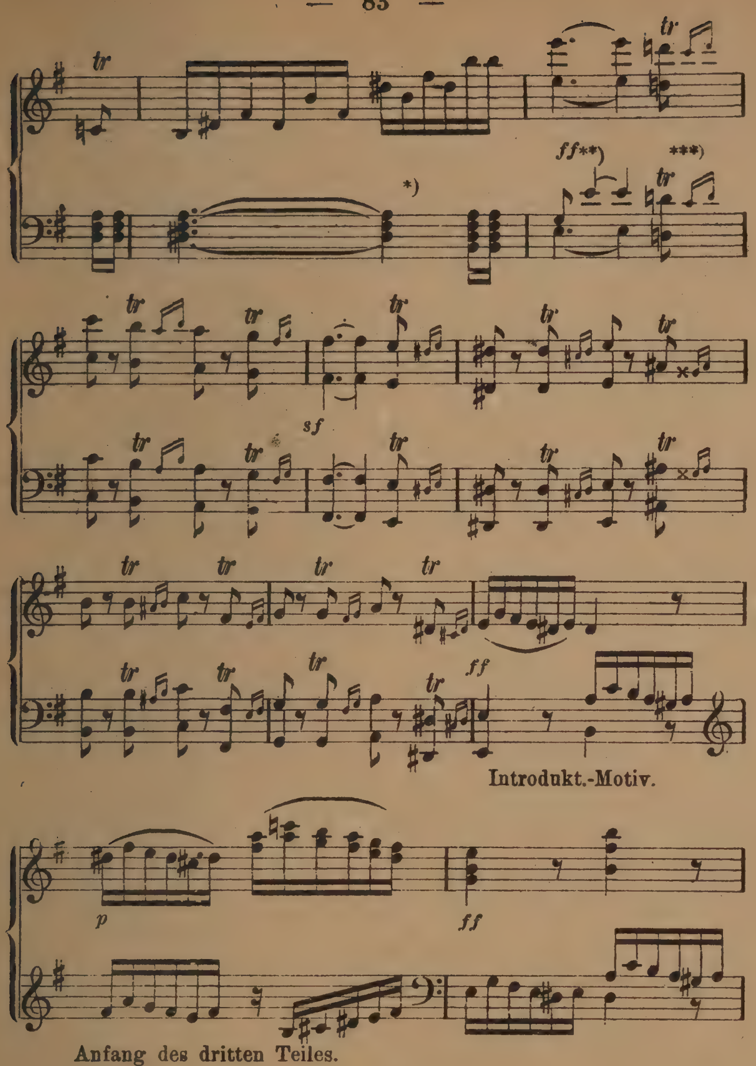
zu einem jener echt Beethovenschen Ritardandos, welche man als in Töne übersetzte Seufzer aus tiefster Brust, Bitten um Erlösung, bezeichnen kann.**) —

Aber nun entkeimt wie so oft bei Beethoven, aus dem Schmerze selbst das Gefühl des Zornes über den Schmerz, der edlen Entrüstung. Energischer als je zuvor setzt die unisono-Figur an, sie führt zur Kampfesstelle aus dem ersten Teil, doch wird dieselbe großartiger erweitert; immer ungestümer drängt die erste Geige vorwärts (in Modulation von A-Moll nach B-Dur, Es-Dur, D-Moll, E-Moll), bis sich endlich alle Instrumente zu einem neuen stolzest-trotzigsten, von Trillern beflügelten unisono zusammenfassen:

---

*) Diese — im Ganzen — acht Takte erscheinen durch die zweifache Bewegung: die kurz abgebrochenen, auf einen Takt beschränkten Akzente des Eingangsmotivs hier, die als ein geschlossenes Ganzes durch vier Takte niederrauschende Begleitung dort — höchst genial und effektvoll.

**) Auch die berühmte Oboen-Cadenz im ersten Satz der C-Moll-Symphonie ist im Grunde ein solches Ritardando. Von Beethoven hat solche Ruhepunkte später R. Schumann übernommen, sehr auffallend findet sich dieses ursprünglich Beethoven'sche Ritardando im ersten Satze des D-Moll-Trios.



Anfang des dritten Teiles.

*) Klaviereffekt; in der zweiten Geige und Viola Triller auf a resp. fis.

**) Vgl. Part. S. 50, System 2, Takt 3. Auch der ungestüme Sprung auf den schlechten Takttei1 ist in der zweiten Violine und Viola sehr beachtenswert.

***) In der Partitur der Triller in allen Stimmen, was auf dem Klavier nicht adäquat herauszubringen.

in welchem die heroische Stimmung und der Satz selbst den Höhepunkt erreichen.

Wir gaben auch die drei anschließenden Takte, um zu zeigen, wie genial Beethoven das Eingangsmotiv neuerdings einführt und mit ihm endlich in voller Kraft (letzter Takt des letzten Notenbeispiels) den dritten Teil der Sonatenform eröffnet. Die unübertroffene, ja unerreichte Meisterschaft in der Rückwendung zum Anfange seiner Sonatensätze, in der Einführung des dritten oder Wiederholungsteiles ist als ein besonderes Specificum des Beethoven'schen Genius von den Biographen und Kritikern noch lange nicht hinlänglich hervorgehoben worden. In solchen Momenten, in welchen wahrhaft der „Geist über die Materie triumphiert", und für welche uns schon das letztbesprochene Quartett ein Beispiel geboten, das großartigste aber die neunte Symphonie (1. Satz — Orgelpunkt!) darbietet, würdigt man A. B. Marx Wort: „Nicht das Gesetz aufzuheben, sondern es zu erfüllen", sei Beethoven in die Welt gekommen.

Wenn wir uns zu unserem Quartettsatz zurückwenden, so bedarf gerade der dritte Teil desselben, als wesentlich in der Anordnung dem ersten analog, keiner näheren Analyse. Er zeigt gegen den ersten Teil nur die in der Sonatenform begründeten modulatorischen Änderungen (Gesangsgruppe und Schlußsatz in E-Dur), außerdem ein paar jener mehr geistigen Modifikationen, welche Beethoven — nebenbei gesagt, auch der fleißigste aller Künstler — an seinen Gedanken anzubringen nimmer ermüdet, um ihnen ein neues Interesse zu verleihen. So wird hier im dritten Teile die erste Partie der Gesangsgruppe wesentlich erweitert und erhält namentlich das über eine doppelte Zahl von Takten sich verbreitende Motiv



dadurch weit selbständigere und sprechendere Bedeutung.

Der humoristische Schlußsatz moduliert (prima volta) nach Es-Dur und damit zum Anfang des zweiten Teiles zurück, welcher wie der dritte Teil vollständig wiederholt wird. Wir wissen nicht, was Beethoven zu dieser strengen Gliederung im alten Sinne veranlaßte, jedenfalls bedeutet dieselbe eine Abschwächung des gewonnenen Eindrucks, daher sie auch von den Quartettisten in der Regel nicht befolgt wird.*)

*) Mit der Wiederholung des ersten Teils, welche die Florentiner in ihren Aufführungen stets verpönten, hat es eine andere Bewandtnis; dieser erste Teil enthält die Elemente aller späteren Durchführung, kann

„Seconda volta“ wendet sich der Satz durch E-Moll nach C-Dur und stellt hier — die Coda eröffnend — das Intrduktionsthema *ff* auf. Diese „Coda“ zeigt von neuem, wie ernst es Beethoven diesmal mit der Form genommen, sie entspricht als eine Art „vierter Teil“ der ersten Partie des Durchführungsteiles: ideell bringt sie, was wir dort vergeblich erwarteten.

Dieselben zögernden Schritte und kühnen Modulationen des Eingangsmotives hier, wie dort (hier von C-Moll durch As-Dur nach Gis-Moll), derselbe Aufschrei und lang ausgehaltene Ruf der Oberstimme, wie dort, hier aber in wundervollem Abschweben eine mystisch-zauberhafte Harmonienwelt eröffnend, die sich über dem ersten Motiv des Hauptthemas aufbaut! Man präge sich beim erstenmal Hören recht diesen durch vier Takte fortklingenden, dann in der Skala herabschwebenden Ton der Oberstimme, diese Imitationen in den Mittelstimmen ein, man wird sich bei diesen wie aus lichteren Höhen dringenden Sphärenklängen voll Schmerzenswonne einer tiefen Bewegung nicht erwehren können.

Und nicht minder großartig ist der Eindruck, wenn gleich darauf jene im zweiten Teil nur nebenbei verwendeten Synkopen sich über immer demselben Akkord (der verminderten Septime) riesenhaft aufbäumen bis zur wildesten Wut, knirschend, wie ein Löwe in die angelegten Bande beißt. . . . . .

Zuletzt bohrt sich der Akkord in höchster Kraft förmlich in sich hinein . . . fruchtlos, vergeblich. Da gilt es einen letzten Entschlüß: und aus der „Resignationsmelodie“ dringt die schon im ersten Teile vernommene energische Sechzehntelfigur hervor, jetzt nicht furios, aber in sich gefestet, entschlossen und darum unwiderstehlich.

Auf dem Gipfel der Bewegung erscheint triumphierend das Hauptthema, seine erste Hälfte wahrhaft monumental *fortissimo*, die zweite — das Sechszehntelmotiv — wie ein letztes Grollen verhallend. Das Ziel ist endlich — wenn auch in elfter Stunde erst — erreicht worden: das sagt uns dieser leise und dabei doch so hochpathetische Ausgang des ersten Satzes von Beethovens E-Moll-Quartett.

Dem überwiegend realistisch-leidenschaftlichen ersten Satze des E-Moll-Quartetts folgt nun ein in den erhabensten idealistischen Vorstellungen und Gefühlen förmlich untertauchendes Adagio, ein wunderbarer Hymnus, tief religiös und doch irdisch

also nicht genug eindringlich gefasst werden, und dazu dient eben die Repetition. Dagegen eine Durchführung zweimal zu hören — ist wohl des Guten zu viel.

glutvoll, ein Tonstück langatmig, überschwänglich, seine Perioden nicht fest abschließend, sondern stets durch Überleitungsakkorde verbindend; mit einem Worte eine jener „unendlichen Melodien", wie sie in Beethovens zweiter Schaffenshälfte immer häufiger auftreten und direkt auf R. Wagner weisen. Laut Mitteilungen des mit Beethoven intim vertrauten Geigers Holz (Mitglied der berühmten Quartettgenossenschaft Schuppanzigh) hat der Meister die Anregungen zu diesem merkwürdigen Satze in einer hellen Sternennacht empfangen, als er sich einsam in den Saatfeldern bei Baden (nächst Wien) erging. Eine nüchtern-verstandesgemäße Kritik im Sinne des Beethoven-Biographen W. Thayer, welcher auch bei den tiefsten Inspirationen des Meisters Alles in das prosaische Licht des Tages „kritisch kalt" gestellt sehen wollte, mag Holz' Mitteilung bezweifeln, sie vielleicht belächeln. Zugeben aber wird sie müssen (wenn sie überhaupt die volle Wirkung Beethovenscher Musik zu empfinden vermag), daß auf einen phantasievollen Menschen der Eindruck des in Rede stehenden Beethovenschen Adagios und der einer wundervollen Sternennacht sehr verwandten Charakters sind.

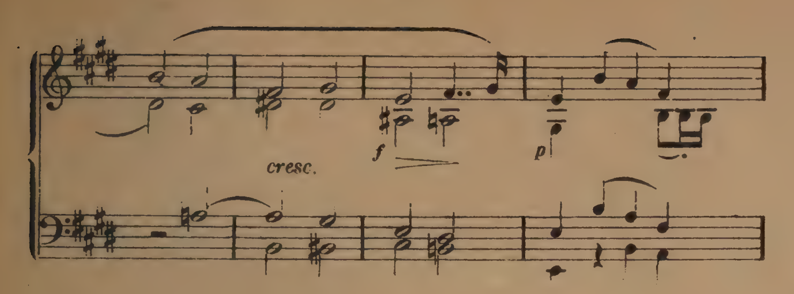
Das Kolorit unseres Adagios ist ein zauberhaftes und dabei tief gesättigtes, nicht nur die langatmigen, in einander überfließenden Perioden bewirken dies, sondern auch die heiß brütenden Akkorde und die eigenartige charakteristische Führung der Instrumente, u. a. des Violoncells wiederholt in den höchsten Chorden, dadurch einschneidend, nervös aufregend: eine Tonlage zu der sich Beethoven in seinen großen Werken nie um des äußeren Effektes willen, sondern stets nur aus ganz besonderen inneren Gründen — hier eines überschwänglichen Empfindungsdranges — entschließt.

Der Meister beginnt sein Adagio, dem er (in italienischer Sprache) die Vortragsbezeichnung „mit tiefster Empfindung" vorsetzt, mit einer Art Choral:

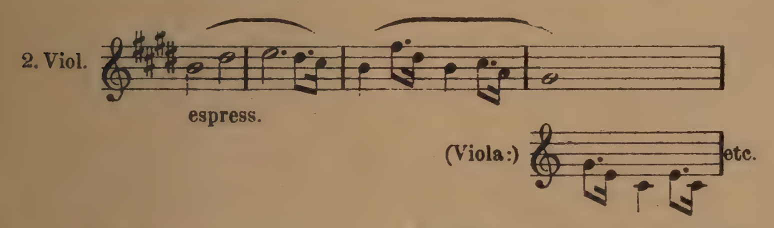
Molto Adagio.

(Si tratta questo pezzo con molto di sentimento.)
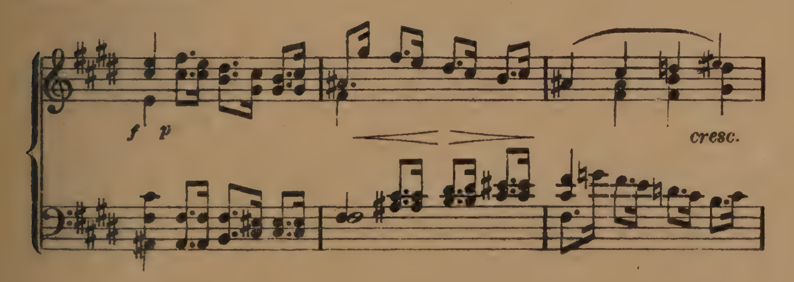
p



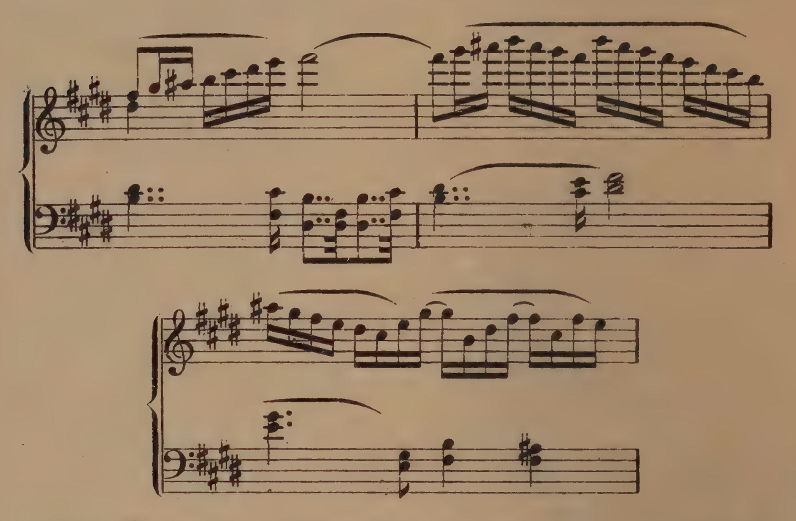
welcher in den nächsten acht Takten in die drei Unterstimmen verlegt, in der ersten Geige aber ausdrucksvollst figuriert wird, in der Weise, wie es Beethoven besonders in seinen letzten Werken (dadurch die Melodie unendlich steigernd) zu tun pflegt. Die zweite achttaktige Periode endet mit einer neuen Stakkatofigur der Primgeige, zu welcher (einen Takt später) die zweite Violine eine Art Fortsetzung des hoch-ernst erhabenen Hauptthemas intoniert, weniger sublim, aber milder, lieblicher als dieses,



Viola und Primgeige nehmen die Melodie auf, dann schließen sich alle Instrumente zu einem neuen, energisch rhythmisierten, aber nach *forte*-Eintritt sofort in das schüchterne *piano* zurückfallenden Gedanken, der erst allmählich zur vollen Kraft und Intensität erwächst: man könnte ihn das Motiv der Glaubensstärke nennen.

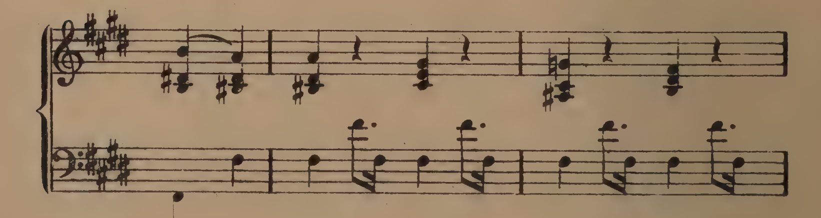


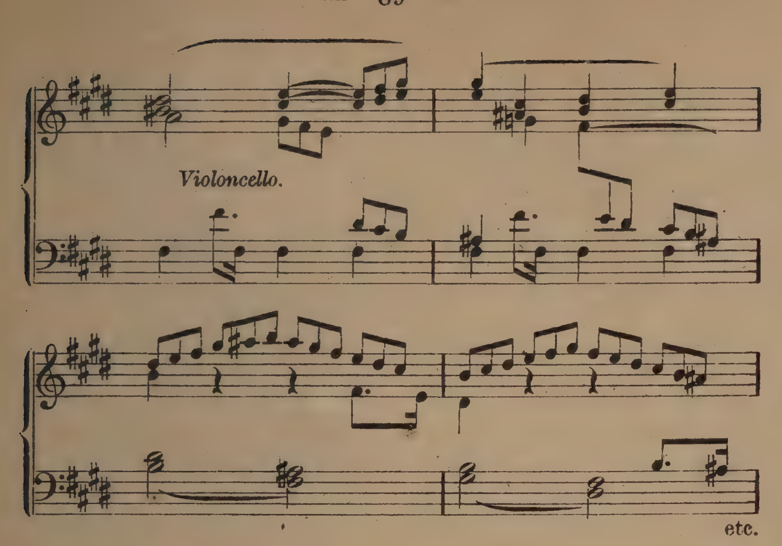
(Man beachte in dem dritten Takte des letzten Notenbeispiels, wie durch die einfache Mollwendung im außerdem hoch geführten Violoncell der Ausdruck plötzlich heiß und inbrünstig wird: solche Stimmungsveränderung mit einfachsten Mitteln: das ist Beethovens Element.) Die schmerzliche Inbrunst oder Zerknirschung des letzten Taktes war aber nur ein Moment, sie muß gesteigerter Zuversicht weichen, die sich (zwei Takte später) in dem prächtig heldenhaften Motiv der Unterstimmen



ausspricht, während die Führerin der Tongedanken, die Primgeige, sich frei und kühn in einem Zuge „zu den Sternen" aufschwingt, um dann wohlig und graziös (wie erquickt) wieder niederzutauchen: das ganze ein Bild glückseliger Stimmung.

Nun vereinigen sich alle Instrumente zur glanzvollsten Aussprache des Heldenmotivs, das aber schon nach zwei Takten verklingt und zu folgendem höchst merkwürdigen Orgelpunkt führt:

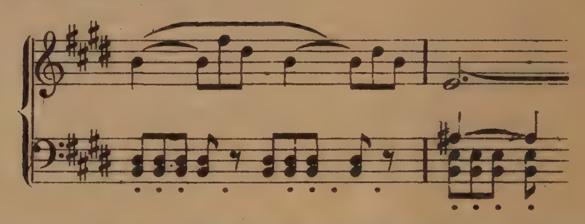




Der Tondichter scheint hier gespannt nach einer Richtung hin zu horchen, woher diese seltsam monoton herausklagende Stimme (natürlich der Viola!) dringt (ist es „innere Stimme“ oder, wenn wir das Bild der Sternennacht festhalten, irgend eine „rätselhafte Erscheinung?“), und während die Klagefigur gleichmäßig forttönt, vereinigen sich die Geigen zu süßestem Liebesakzent und blüht gleichzeitig im Violoncell (in dessen höchster und darum intensivst wirkender Lage) ein innigster Gedanke (in Triolen) auf — also hier drei Melodien —; die Primgeige nimmt die Triolenfigur auf, während die Unterstimmen wie einen fernen Gesang das Hauptthema (oder eigentlich eine neue, demselben entnommene Melodie) ertönen lassen; und nun legt Beethoven in diese so einfach auf- und abgleitende Triolenfigur s e i n e g a n z e S e e l e, seine Phantasie schwebt, ganz von der hehren Poesie des Moments erfüllt, in lichten Höhen! — Und hier, wo dem Meister das Herz so voll ist von der Stimmung, für die er den überzeugendsten Ausdruck gefunden, k a n n e r g a r n i c h t e n d e n: durch volle e l f Takte breitet sich die Triolenfigur aus (S. 56 der Part.), in der ersten Violine, durch zweite Geige und Viola zum Violoncell absteigend und wieder in die höchste Discantlage der Primgeige aufschwebend, zuerst zu dem sanften neuen Choralthema, dann zu vollen Akkorden der Partner, endlich einzig nur zu dem ruhig ausgehaltenen (Dreiklang, ganz zuletzt) Dominantakkord von H-Dur; immer inniger und verklärter und spannender, gleichsam der Zauberfaden, an

dem der große Magier die Herzen der Hörer fortzieht, weit, weit weg aus dem prosaischen Kerzenlicht des Konzertsaals.

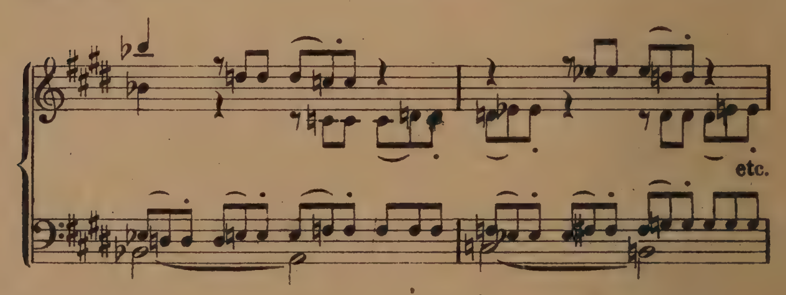
Die himmlische Periode — durch elf Takte, oder wenn man will, deren 13, war sie wahrhaft „unendliche Melodie“ — mündet in das über vier Takte ausgebreitete Schlußthema: es spricht wunderbare Ruhe aus.



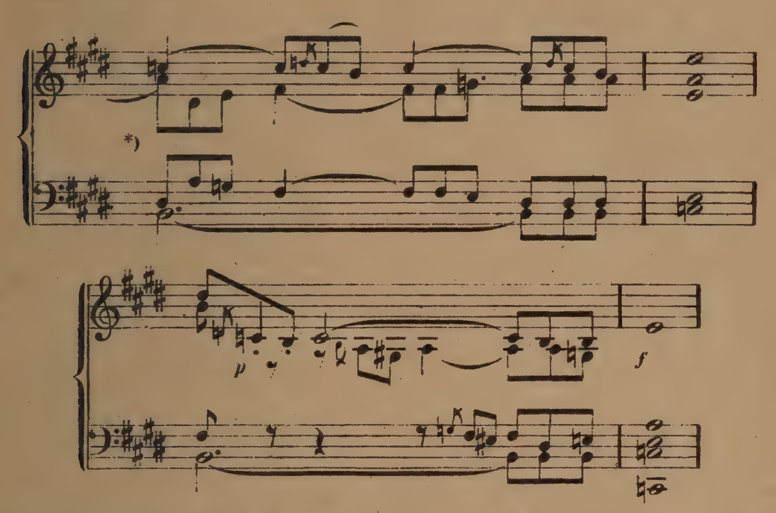
In demselben Sinne, ruhig und andachtsvoll, nur durch einen Triller in der Primgeige freudig geschwellt, schließt sich hier — noch immer auf H-Dur — das Hauptthema an. Aber so leicht soll es dem Tondichter nicht werden, die süße Ruhe behauptet sich nicht, auch die „Schrecken der dunklen Nacht“ fordern ihr Recht an dem einsamen Wanderer.

Das Hauptthema wendet sich in einfach-genialer Modulation durch H-Moll nach D-Dur und hier geht es mit einem grandiosen Zuge der Primgeige (Skala auf der G-Saite durch drei Oktaven) in die Tiefe — ins „nächtige Reich“.

Zwar wird in dem nun entschieden erreichten D-Dur vorerst das „Thema der Beruhigung“ ergriffen, aber es trübt sich dieses sofort nach D-Moll, wendet sich nach B als Überleitung zu G-Moll und hier — verfinstert sich plötzlich völlig die Szene. Schwarze Schatten steigen auf (in Gestalt von neuen unheimlichen Triolenfiguren *pp* kanonisch und in chromatischer Folge), während das Violoncell das erste Motiv des Hauptthemas gleichfalls chromatisch immer um einen halben Ton weiter wälzt: schwerste Seufzer, die aus dem Grabe zu kommen scheinen:



Die Triolenbewegung wird drängender (S. 57, 4. Syst. der Part.), sie zieht auch das Violoncell in sich hinein, das reisst sich stolz empor und stürzt sich wieder zur Tiefe und bäumt sich auf, bis ein gewaltiger Aufschrei — und sei es der „Ruf zum Tode“ —

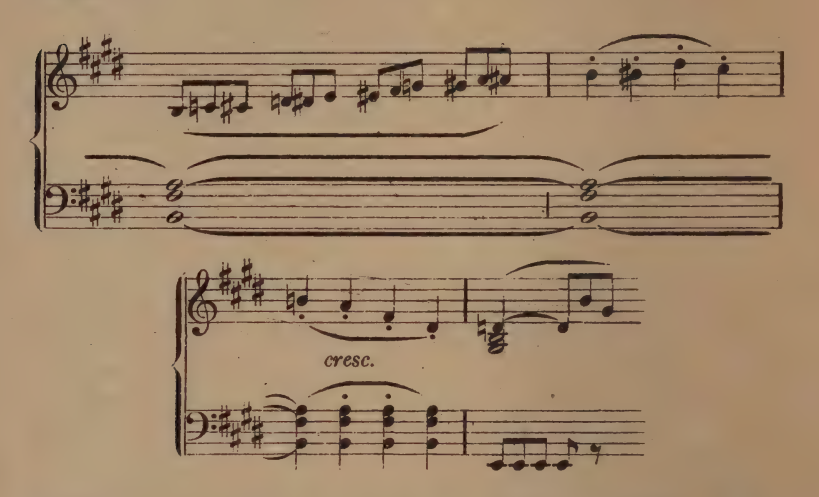


dem gepreßten Herzen Luft macht.

Dann scheint die Bewegung in langgezogenen Klagetönen (an die ersten Takte des viertletzten Notenbeispiels anknüpfend) völlig zu ersterben, doch unmerklich wendet sich der Satz ins Hauptthema, den Anfang, zurück. Woher kam das? Was war das Alles? möchte man da wie so oft bei Beethoven ausrufen, gebannt unter den Zauber seines Genius. Ein nüchterner Theoretiker wird einfach antworten: Nichts Anderes, als der Durchführungsteil der auch hier — wenngleich überaus frei — angewendeten Sonatenform. Denn was nun folgt, entwickelt sich möglichst analog dem Verlaufe des Adagios vor Eintritt jener geisterhaften Triolenepisode. Allerdings weist dieser dritte Sonatenteil des wunderbaren Stückes sehr bemerkenswerte Modifikationen auf. Das Hauptthema wird gleich anfangs (diesmal im Violoncell) figuriert und erscheint durch die veränderte Führung der Mittelstimmen (nur aus der Primgeige strömt die Melodie) um Vieles belebter. Die erste Triolenpartie

*) Der unmittelbar vorhergehende Takt diesem in 1. Violine und Violoncell ganz gleich.

des ersten Teiles (die zwei letzten Takte des viertletzten Notenbeispiels) wird im dritten Teile erst recht „unendliche Melodie“, da sie hier — als ginge dem überschwänglichem Gefühle der Atem aus — zuletzt in volle (verzögernde) Viertel ausströmt und auch dann noch nicht mit dem erwarteten Dreiklang, sondern mit einem Überleitungsakkord (Dominantakkord von A-Dur) abschließt — also ganz die Wagner'sche Weise —



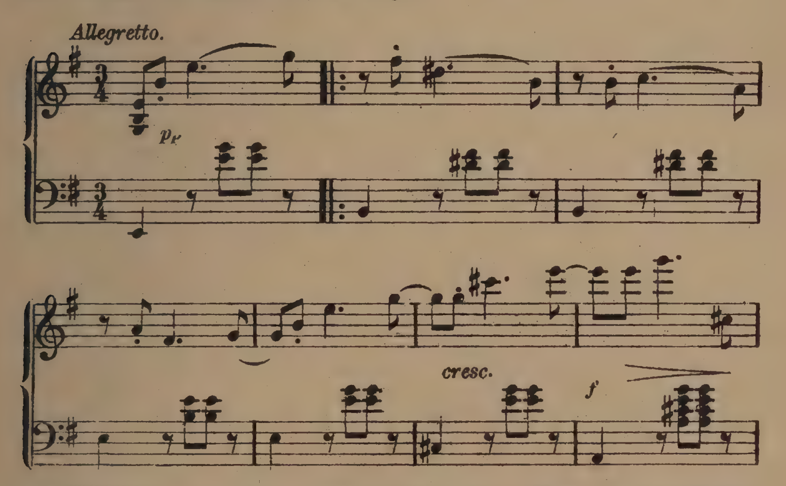
und hier in A (nicht in E-Dur) das Beruhigungsthema bringt. Nachdem dasselbe in A durch vier Takte seltsam zwischen Dur und Moll geschillert*) und sich in den nächsten vier Takten entschieden auf E-Dur niedergelassen, treibt und drängt alles noch einmal zum Hauptthema, welches jetzt, so kräftig und grandios es nur den vier schwachen Instrumenten möglich ist, mit schärfster, energischster Akzentuierung, wie ein David'scher Psalm, ein „unantastbar biblisch Wort“, herausgeschmettert und bekräftigt wird; dann — nachdem alles gesagt — leitet eine voll befriedigt niederströmende Sechszehntelskala der Primgeige (wie verschieden von der den merkwürdigen Durchführungsteil eröffnenden!) zum Beruhigungsthema zurück, welchem (in E mit flüchtigen Wendungen nach der Septime von A) die nächsten sechs Takte ganz gehören. Unversehens wandelt sich die „Triole der Beruhigung“ in die „Triole der Verklärung“ (aus

*) Unter Zutritt eines dem Hauptthema entlehnten „festen Gesanges“ in den Oberstimmen.

dem fünftletzten Beispiel) und führt die letztere — jetzt selbst erhabenster Ruhe voll — den Meister heim. Von Stimme zu Stimme gleiten diese Triolen leise und leiser nieder, zuletzt im Violoncell verhallend. . . . Wenn dann die Quartettisten ihre Instrumente aus den Händen legen, ist einem, als hätte man — wundervoll geträumt!

Einen eigentümlichen Charakter hat der nicht Scherzo, noch Menuett, sondern einfach „Allegretto" überschriebene dritte Satz des E-Moll-Quartetts. In der Tat ist hier im ganzen weder der spezifisch Beethovensche sprühende Humor*), noch weniger die teils gemütliche (Haydn), teils graziöse (Mozart) Tanzweise der Vorgänger zu finden, eher erscheint dieses Allegretto in seiner edelsentimentalen und zugleich kokett-chevaleresken Haltung wie eine Vorahnung der Chopinschen Mazurka.
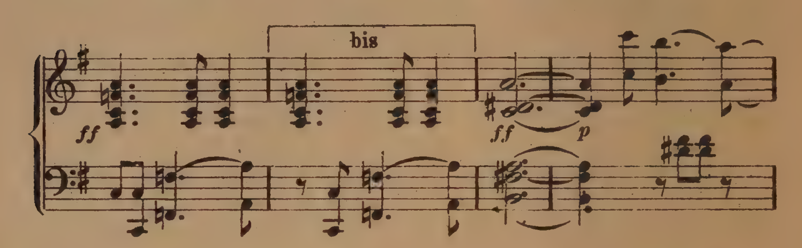
Die fremdartig fesselnde Wirkung des Tonstückes beruht, wie schon die ersten Takte zeigen,



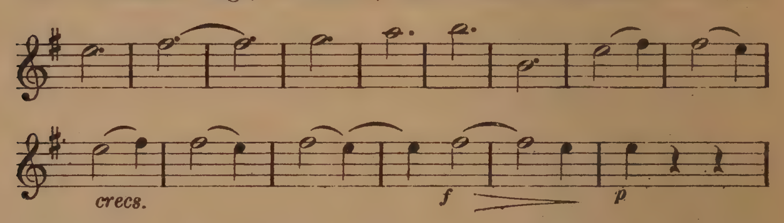
hauptsächlich auf der konsequenten und dabei doppelartigen Betonung jedes zweiten Taktviertels: nämlich von der Tiefe zur Höhe und gleich darauf umgekehrt. Außerdem erscheint dasselbe zweite Taktviertel konsequent durch einen Punkt um die Hälfte seines Wertes verlängert. — Der erste Teil des Allegrettos wird wiederholt, der zweite eröffnet mit schmerzlichem Ausdruck in G-Moll, moduliert nach A-Moll und nimmt vom,

*) Vielleicht die F-Dur-Fortissimostelle des zweiten Teils ausgenommen.

Eintritt des F-Dur (*forte*) humoristische Färbung an, ja es trifft uns ein voller Blitz Beethovenschen Humors, wenn vier Takte später bei anwachsender Tonstärke das Motiv in die tiefen Stimmen verlegt wird und hier mutvoll heraufpocht, aber nur,



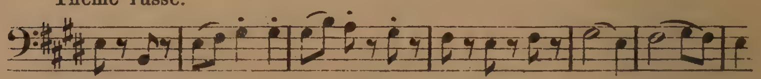
um sich gleich wieder in E-Moll grollend einzubohren. Weiter gewinnt das sentimentale Element die Oberhand (trotz der nochmals wiederkehrenden humoristischen — oder zornmütigen? — Episode), und der Meister schwelgt förmlich in „süßer Melancholie“, wenn er am Schluße zu dem (in der Primgeige) herableitenden kapriziösen Grundmotiv einen ganz neuen, selbständigen Gesang des Violoncells fügt, erst leise, dann immer lebhafter und eindringlicher,



dringlicher, zuletzt doch wieder *piano* verhallend. — Man empfand den wehmütigen Zauber der Stellen freilich erst, wenn am Violoncell ein Künstler wie etwa F. Hilpert (der Meisterbaß des Florentiner Quartetts) saß, dessen Vortrag — allerdings auch sein Instrument — uns gerade hier immer unübertrefflich vorkam.

Einen eigentümlichen Gegensatz zum Hauptsatze des Allegrettos bildet das Alternativ („Maggiore“ genannt, eine Überschrift sonst nur in Beethoven's frühesten Werken vorkommend) — in welchem eine russische Volksmelodie seltsam gleichförmig (nämlich

Thème russe.



das Motiv immer zuerst in der Tiefe in E-Dur, dann in der Höhe in H) und dabei wahrhaft unermüdlich durchgeführt wird, vom letzten Drittel an immer reicher und vollstimmiger, zuletzt als köstlicher Kanon (S. 64 der Part.); man möchte diesem meisterhaft gebildeten Tongewebe das Motto vorsetzen: „Nur getrost, nicht verzagen was immer da komme.“ Aber die Melancholie siegt für diesmal, dessen belehrt uns der wunderbar wehmütige unmittelbare Schluß des Alternativs (das Schlußmotiv des russischen Themas — dessen zwei letzte Takte — verklingend in E-Moll), welcher nach der üblichen Form den Hauptsatz (Allegretto in E-Moll) zurückführt. Dieser Hauptsatz soll nach Beethoven's Vorschrift (ohne Detailrepetition) wiederholt, dann das Alternativ gleichfalls wiederholt und zum Schluß noch einmal der Hauptsatz gebracht werden.

Beethoven zeigt sich also hier, wie im ersten Satze mit den Wiederholungen, gewissermaßen unersättlich. Die Form HS—Alternativ—HS—A—HS beginnt um diese Zeit überhaupt in Beethoven's Scherzi und dem, was an deren Stellen steht, herrschend zu werden. Wir erinnern an die B- und A-Symphonie, das F-Moll- und Es-Dur-Quartett (Op. 74). Besonders liebt es der Meister, den Hauptsatz erst mit den Detailwiederholungen (B-Symphonie), dann ohne diese, zuletzt verkürzt zu bringen, später noch gewöhnlich mit einem überraschenden Schlusse (7. und 9. Symphonie, Es-Quartett Op. 127). —

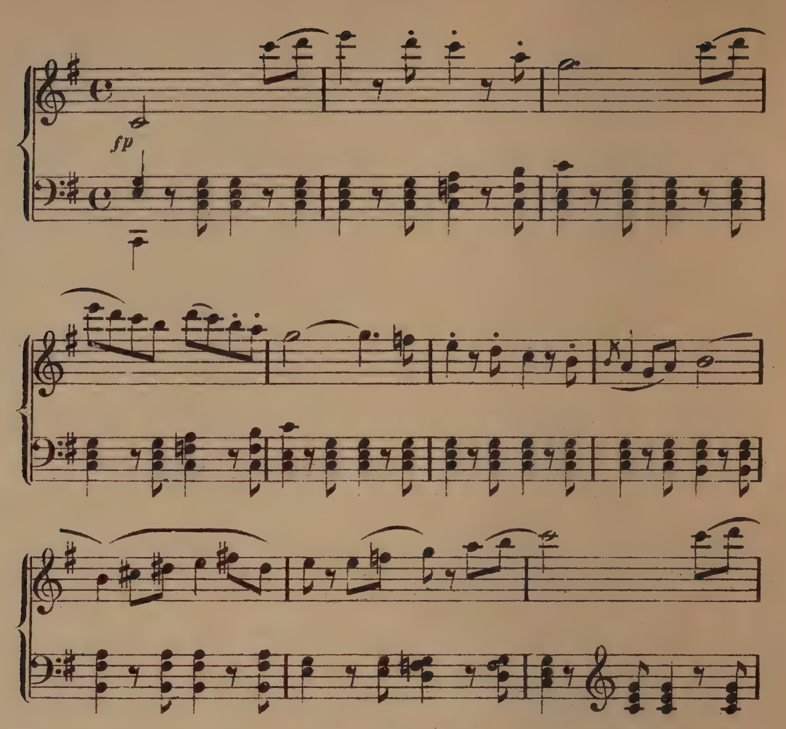
R. Schumann hat für seine Scherzi die Beethoven'sche Form akzeptiert, nur gewöhnlich mit der Modifikation*), daß er allerdings den Hauptsatz dreimal bringt, statt der Wiederholung des Alternativs aber zwei Trios (Alternative) einschiebt: B- und C-Symphonie, Klavierquintett usw.

Wenn der echt Beethoven'sche Humor im ersten und dritten Satze des E-Moll-Quartetts nur momentan und wie durch einen Schleier hervorblitzt, so feiert er dagegen in dem Finale (Presto-Alla breve), dem großartigsten und glänzendsten, welches die Kunstgattung bis dahin gesehen, seinen Triumph.

Da wird gleich anfangs höchst unerwartet der Dreiklang von C-Dur ergriffen, aus welchem wie auf einen Zauberschlag der „Freudenquell, wunderhell“ — das umstehende Prachtthema — hervorspringt.

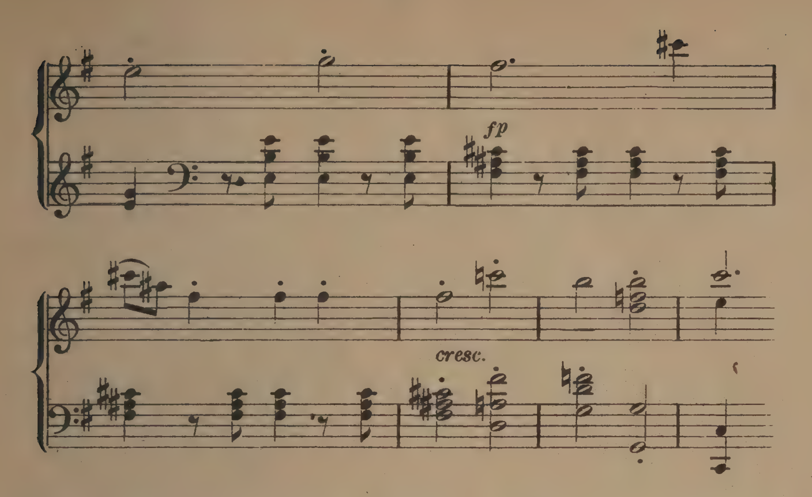
---

*) welche übrigens schon im frühesten Beethoven vorkommt (Es-Quintett Op. 4 z. B.), dann wieder vom Meister aufgegeben wurde.



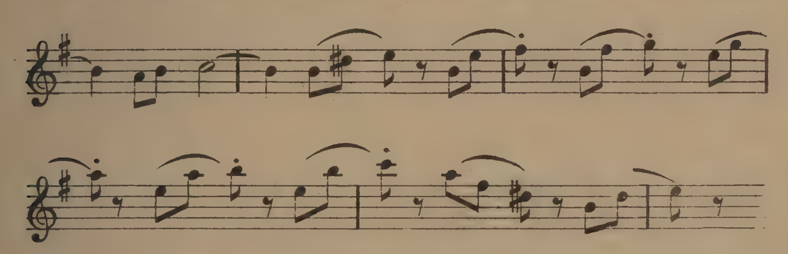
Man wird gut tun, sich diese zehn Eingangstakte wohl zu merken, da aus beinahe jedem einzelnen derselben später die interessantesten Folgerungen gezogen werden. Das Thema hat sich (Takt 7) nach E-Moll getrübt, stürzt aber zwei Takte später um so freudiger und mutvoller nach C-Dur zurück. Dieses immerwährende Drängen nach der Tonica von C (als einer doch für die Grundtonart des Quartetts fremden Note), dieses — man möchte fast sagen „demonstrative" — Beharren in Vorbereitendem, nicht endgiltig Abschließendem, ist ein Hauptcharakteristikum dieses Finales und für die eminent humoristische Wirkung desselben entscheidend.

Von dem jüngst erreichten C-Dur an (Takt 10 des letzten Beispiels) nimmt der Satz seinen Gang wie von Anfang auf, drängt dann wieder von E-Moll nach C-Dur, verzögert aber den unmittelbaren Eintritt dieses C-Dur um folgende vier, höchst mutwillige Takte, ein in Töne übersetztes: „Trotz alledem und alledem" — (unmittelbar an Takt 8 des letzten Notenbeispiels anschließend):



Nach diesen Verzögerungen eintretend, erlangt das schon früher erwartete Hauptthema jedesmal einen kraftvolleren, energischeren Charakter.

Beim vierten Eintritt (wieder aus den Verzögerungstakten durchgedrungen) belebt sich schon im fünften Takte (man denke immer an das vorletzte Notenbeispiel) die zweite Geige zu einer nachahmenden Figur, und bei dem im 7. Takte erreichten E-Moll verweilt jetzt der Meister (als kehrte er hier erst sein wahres Gesicht heraus) 15 Takte in diesem Ton, wir vernehmen hier (Primgeige hat allein die Melodie) in Entwicklung des 7. Thema-



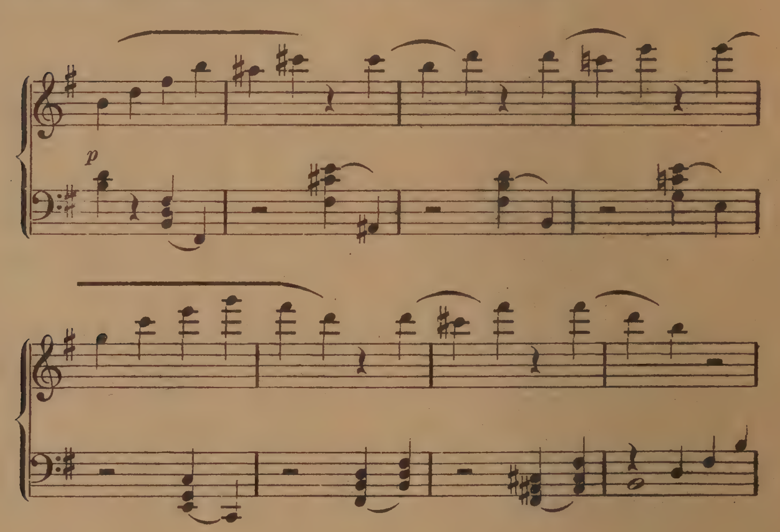
taktes die erste der großen, stürmischen Steigerungen, an denen dieses Finale so reich ist.

Nach dieser ersten leidenschaftlichen Steigerung breitet sich die Bewegung in vollen Achteln in der ersten Geige aus, während das Hauptmotiv eigensinnig in der Sekondvioline niederblitzt. Nun aber ergreifen die Unterstimmen das Wort, und zwar mit

dem im neunten Takte des Anfangsbeispiels unseres Satzes enthaltenen Motive. Das so



metamorphosierte Motiv treibt frisch und leicht in die Höhe, dort von der Primgeige aufgenommen, während dazwischen in köstlicher Gegenbewegung die zweite Violine das Hauptmotiv (Takt 2 des Anfangsbeispiels) niedergleiten läßt. Die Bewegung des anderen Motivs stockt mit einem Male, und es wird nun das zweite Hauptthema (in H-Moll) eingeführt:



eine echte Quartettmelodie, dabei aber seltsam zwischen den Stimmungen schillernd: trübe durch die Molltonart, dagegen humoristisch gefärbt durch den leicht beschwingten, gefälligen Rhythmus, etwas grillenhaft und dadurch noch humoristischer in der zweiten Hälfte durch den systematisch wechselnden Abschluß des Gedankens, bald ab-, bald aufsteigend. Die (genau achttaktige) Melodie wird sofort von den Unterstimmen in Doppelgriffen aufgenommen und von den Oberstimmen Takt für Takt durch die reine Gegenbewegung beantwortet. Dann durch vier Takte wieder Stockung, ein Moment der Ruhe, thematisch aus

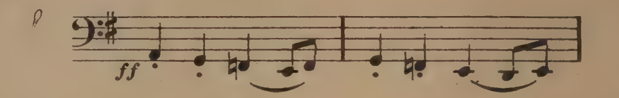
dem Motiv des vorletzten Notenbeispiels entwickelt. Jetzt aber beginnen die Stimmen mit demselben Motiv (das ursprünglich keinen anderen Zweck hatte, als zum ersten Hauptgedanken zurückzuleiten: man halte immer Takt 9 des Anfangsbeispiels fest) ein reges, luftiges Treiben, und zwar durch volle achtzehn Takte, immer *pp* dieselben drei Noten wiederholend (erst h cis d, dann h c d, dann d e f): es gilt, sich vom H-Moll zu befreien und in dem angestrebten C-Dur einen möglichst effektvollen Wiedereintritt des Hauptmotivs einzuleiten, das sodann auch wirklich (den saft- und kraftvollen Ton eines berufenen Meisterquartetts vorausgesetzt) geradezu elektrisierend wirkt. So ergötzlich und interessant diese Partie des Satzes ist, völlig neu ist sie nicht. In ähnlicher Weise hat ja schon Papa Haydn die jedesmalige Rückkehr seiner populären Tanzmotive vorbereitet und dadurch dem Publikum ein bewunderndes „Ah" entlockt. Man denke, um ein dem Beethovenschen sehr verwandtes Beispiel zu wählen, an das Finale der Haydnschen (großen) B-Dur-Symphonie. Übrigens liebt Beethoven gerade in der Schaffenszeit der Rasumoffsky-Quartette sehr diese „luftigen Vorbereitungen": die ersten Sätze seiner B-Dur-Symphonie, der C-Sonate Op. 53 bieten diesfalls glänzende Beispiele.

Zu unserem Finale zurück, so verfolgt dieses vom Neueintritte des Hauptthemas an den anfänglichen Gang, nur daß sich gewisse Momente (z. B. das mutwillige Pochen auf der Dominante h, mit anschließendem Durchbruch nach C) hier noch charakteristischer ausprägen. Eine wesentlich neue Physiognomie erhält der Satz erst mit dem 38. Takt seit Wiedereintritt des Hauptthemas.

Der vierte Takt des Anfangsbeispiels (resp. dessen „Figureninhalt") wird jetzt als Motiv benützt und mit einem festen Gegensatze (in ganzen, dann halben Noten) durch 24 Takte grandios, immerfort heroisch vordringend, durchgeführt. Auf dem erreichten B-Dur-Dreiklange tritt das Hauptmotiv ein, *pp*, wie scherzhaft fragend: was war denn das? — Das geht nun, durch sieben Takte, so harmlos-spielend hin, da mit dem achten Takte fällt dem Meister in seiner unerschöpflichen Entwicklungskraft auf einmal ein, den bisherigen springenden Rhythmus des Hauptmotivs

in den energischer gefesteten

zu verwandeln und mit dem hierdurch (erst im Baß) gewonnenen Motiv



sofort eine ganz neue streitbar-prächtige Durchführung anzubahnen, welche wahrhaftig das Bild eines hitzigen Kampfes von Giganten, Mann an Mann, gewährt. Die Achtel des letzten Motivs gehören zugleich einem früheren Motiv (dem emportreibenden aus Takt 9 des Anfangsbeispiels) an; richtig löst dasselbe nun in seiner bereits bekannten, für die Durchführung gewählten Umgestaltung das „Streit"-Motiv (wenn das Wort gestattet ist) ab und führt sodann (in großartigerer, kühnerer Entwicklung, als früher) wieder zum zweiten Hauptthema, das jetzt im Grundton des Quatuors, auf E-Moll, eintritt.

Das zweite Hauptthema breitet sich hier nicht, wie anfangs, über 16 Takte, sondern über die doppelte Anzahl derselben aus, durch die scharfen gebieterischen Einbrüche nach F-Dur, die dennoch den jedesmaligen Rückfall nach E-Moll nicht hindern können, seinen (ursprünglich nur leise durchschimmernden) humoristischen Charakter aufs schärfste ausprägend. Dann folgt wieder jene launig-kapriziöse summende und schwirrende Vorbereitung des Hauptthemas von früher, nunmehr volle 24 Takte einnehmend, durch das eigensinnigere Beharren frappanter, Beethovenscher. Die (im ganzen 18taktige) Periode des wieder eingetretenen Hauptthemas schließt mit der ersten leidenschaftlichen Steigerung von früher, diese letztere wie zu Anfang mit der flutenden Achtelbewegung der ersten Violine (unter gleichzeitig energischer Zeichnung des Hauptmotivs durch die Sekundgeige).

Von einem echt Beethovenschen Laufe eingeleitet, nimmt nun in voller Kraft das Hauptmotiv das Wort, in der Primgeige ab-, im Violoncell aufwärts streichend, nach sieben Takten wandelt es sich unversehens in das modifizierte Motiv (des letzten Notenbeispiels), vier Takte weiter aber (alles geschieht wie „im Fluge") das Terrain einem bisher noch nicht als Motiv gebrauchten Gedanken überlassend, welcher kein anderer, als der Noteninhalt des achten Taktes unseres Anfangsbeispiels. Auch dieses „neueste" Motiv wird mit Beethovenscher Energie durchgeführt, in der Stärke allmählich abnehmend; das geschieht in den Unterstimmen, während die Primgeige sich (in Halbnoten) leise herab-

senkt, tiefer und tiefer, bis der Satz ganz zu verklingen scheint.

Da aber tritt von neuem, noch leise *pp*, aber in energischster Rhythmik, das Hauptmotiv heran, eigentümlich mit dem metamorphosierten Motiv (letztes Notenbeispiel) kombiniert oder verwachsen, sodaß aus beiden eigentlich ein drittes, lebhaft vordringendes Motiv entstanden ist. Die Elemente dieses Schlußmotivs trennen sich, sie wirbeln auch wieder ineinander (man sehe die höchst interessante Stimmführung S. 74, 2. Syst. der Part.); große Steigerung, die zu einem zornigen Abbruche auf *f* führt; spannungsvolle Pause, dann das Motiv aus Takt 8 des Anfangsbeispiels, ergebungsvoll-beruhigend, nach E-Moll zurückleitend. — Neue unmutige Wendung des Schlußmotivs nach *f*, neuer Abbruch, neue Pause und darauf Eintritt des beruhigenden Motivs, wie früher, doch löst sich dieses weiter in eine eigentümlich enharmonische Harmoniefolge (Halbnoten: F-Dur, Es-Dur, Ges-Dur usw. — Viertel und Achtel: die verschiedenen Akkorde von E Moll) auf; der Rhythmus scheint hier (S. 74 der Part., Syst. 3, 2 letzte, System 4, 2 erste Takte) man möchte sagen: Mozartisch zahm werden zu wollen, aber gleich darauf bewegt er sich wieder zu mächtigster Brandung, aus welcher dann in vollster Pracht noch einmal und zum letzten Male das ganze Hauptthema in C hervorspringt, sich nach E-Moll zurückwendet und hier mit der feurigen Anfangssteigerung den Satz — schließt? — dies noch nicht, denn der so mannigfach umgangenen Grundtonart des Quartetts und dem Hauptmotiv des Finale selbst (Takt 2 des Anfangsbeispiels) muß noch ihr volles Recht werden. Dies geschieht hier in einem kurzen Schlußprestissimo (Piu presto) von 27 Takten, lediglich über das Hauptmotiv resp. dessen Rhythmus gebildet, in kolossaler Steigerung, sodaß dem Hörer fast der Atem ausgeht. Nie zuvor und auch kaum später ist für Streichquartett etwas Feurigeres, Glänzenderes geschrieben worden, als dieser unmittelbare Abschluß des E-Moll-Quartetts; was das Prestissimo des C-Moll-Quartetts gewissermaßen nur ahnen ließ, ist hier im E-Moll-Quatuor zur überwältigenden Erfüllung gebracht.

Es ist interessant, zu beobachten, wie sich Beethoven in den drei Quartetten Op. 59 von Werk zu Werk zu immer größerer Objektivität herausarbeitet, wie er zugleich mit immer deutlicherem Bewußtsein der in ihm liegenden künstlerischen Macht, seines unbegrenzten Gestaltungsvermögens schreibt. Nachdem er im Finale des E-Moll-Quartetts den Gipfel des bisher in einem Quartett vorgekommenen Effektes erreicht hatte, setzte sich in ihm die Vorstellung fest, womöglich diesen grandiosen Effekt

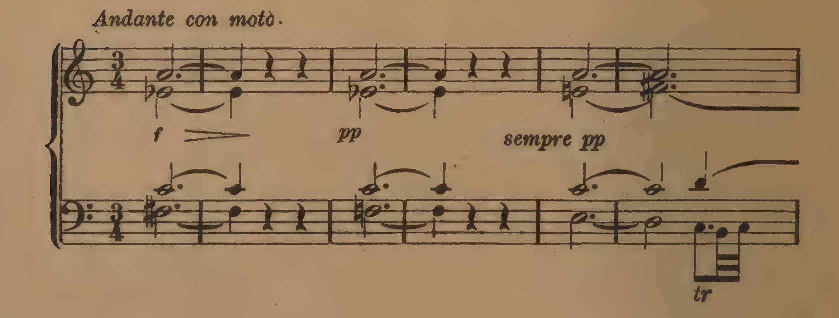
noch zu überbieten: warum soll denn ich, der „Generalissimus der Tonkunst“ (wie er sich humoristisch manchmal nannte), nicht mit den vier Geigeninstrumenten eine wirkliche Symphonie herstellen können. — ein anderer möchte freilich vor solch löwenmutigem Beginnen zurückschrecken, aber ich, der Beethoven des E-Moll-Quartetts, ich werde nun den Leuten einmal zeigen, welche Kraft, welche Macht in dieser scheinbar nur zu geistreichem Spiele erschaffenen Kunstgattung eigentlich liegt . . .

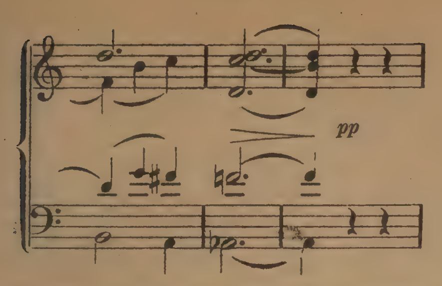
Sprachs, oder dachte sichs wenigstens, und schrieb das große

C-Dur-Quartett Op. 59.

Österreichische Musiker haben dem Werke die Bezeichnung „Helden-Quartett“ gegeben, ihm unter den Quartetten dieselbe Stellung eingeräumt, wie der „Eroica“ unter den Symphonien. In der Tat ist die Stimmung der Ecksätze des C-Quatuors eine ausgesprochen heroische, an Glanz möchte aber das Finale von Op. 59 (No. 3) noch jenem von Op. 55 voraus sein. Marx vergleicht das Quartett mit der C-Moll-Symphonie und nennt es (dabei vorzüglich die Einleitung und das Andante berücksichtigend) „eines der getreuesten Abbilder seines Schöpfers, jenes Mannes, der in der Nacht seiner Einsamkeit so tief in den Abgrund alles Daseins hinabgeschaut und sich so mannesstark wieder aufgerichtet hat“.

Schon die Einleitung (wir folgen hier Marx' verständnisinniger Analyse, soweit sie nicht — wie leider so oft! gerade vor den entscheidendsten Momenten schweigend stehen geblieben) — schon die Einleitung also stellt ein Argument zu oben ausgesprochener Ansicht. Vom scharfen Einsatz, fern vom künftigen Hauptton, irrt und tastet die Harmonie wie in tiefem

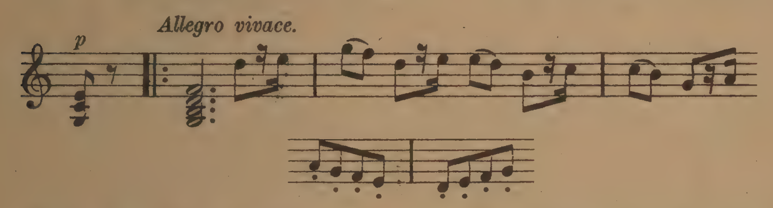




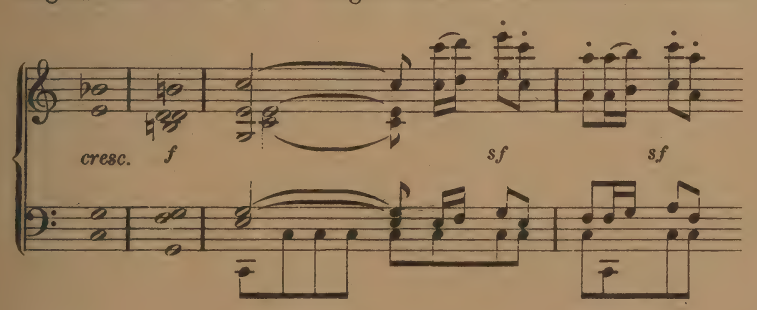
Dunkel haltlos umher, verlieren sich die Stimmen voneinander bis zu vier Oktaven weit, bis sie sich zuletzt auf

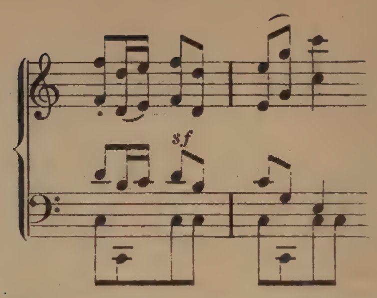
H—as—d—f
und H—g—d—f

näher aneinander schließen und elastisch und fest, aber noch leise — als wagten sie sich nicht vor — in das Allegro vivace

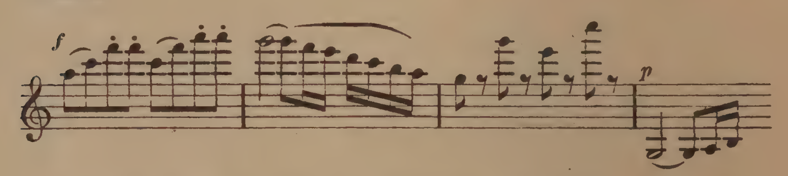


treten. Es ist die erste Geige, die ganz allein gelassen das scharf und genau gezeichnete Thema des Hauptsatzes vorträgt und ähnlich, aber schon freieren Wesens, in D-Moll wiederholt. Noch fesselt Zager und Zweifel, so anmutvoll auch die Führerin sich hervorgewagt; statt den Hauptsatz zu vollenden, wendet sich die Harmonie nach c—e g—b, wird also — so muß man nach der Natur dieses Dominantakkordes erwarten — nach F-Dur gehen, sich in der dunkleren Tonart der Unterdominante bergen. Da zerreißt ein mutiger Entschluß alle Hemmnisse und

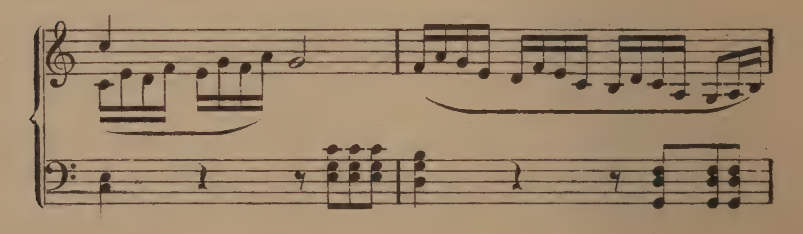




Bedenken; dieses c—e—g—b hebt und weitet sich empor zu g—h—d—f, und mit einem kühnen Zuge steht der Hauptsatz in Macht und Freudigkeit da und breitet sich aus.*) Die Melodie, stets aus beiden Geigen in Oktaven vollsaftig hervorquellend, die kühne Führerin hoch emporstrebend und in siegesstolzer Willkür

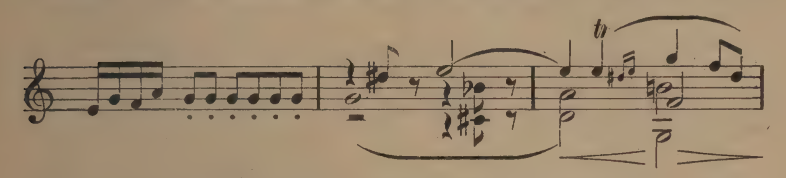


überall schaltend, so geht der erste Satz zum Schluß. Und schon auf dem Schlusse setzt das rührige Spiel des Quartetts zum zweiten Hauptsatz



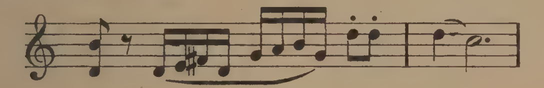
*) Man vergleiche mit dieser Ueberleitung von einer Introduktion in den Hauptsatz die verwandte in Mozarts C-Quartett und erkenne darin die unendliche psychologische Ueberlegenheit Beethovens. Mozarts so berühmt gewordene, rücksichtslos herbe (von Fétis „verbesserte") Einleitung steht unvermittelt neben dem darauffolgenden Allegro, man erwartet nach solch schmerzlichstem Anfang kein so harmloses (wenn auch warm beseeltes) Tonspiel, bei Beethoven ist der Durchbruch „aus Nacht zum Licht" wunderbar überzeugend gezeichnet. Noch psychologisch enger hat später Beethoven in seinem A-Moll-Quartett Op. 132 die Introduktion mit dem Hauptsatz verbunden.

an, der uns allerdings (wie ein Nachhall aus Mozarts C-Quartett) ein bischen formell-spielig anmutet; aus diesem harmlos-heiteren Treiben entwickelt sich aber sofort der Seitensatz (das zweite Thema) von echt Beethovenscher Physiognomie: mild und ernst,



und dabei doch voll innerer Glückseligkeit wendet er die Stimmung unversehens zur Vertiefung und Verinnerlichung.

Das erste Motiv des Seitensatzes (zweites (Hauptthema) wird in die Tiefe· verlegt, ihm aber gleichzeitig eine den Rhythmus energisch belebende Figur der beiden Geigen (erst in Imitation, dann in gleicher Bewegung) entgegengestellt. Das führt (S. 78, Syst. 3 der Partitur) in stürmischem Anlaufe zu einem weiteren Gedanken, dessen Motiv:



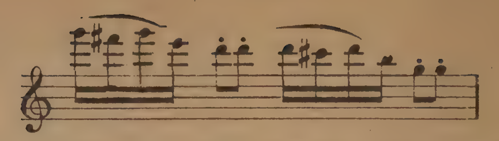
leicht beschwingt von Stimme zu Stimme fliegt. — Alles, auch die ganze weitere Entwicklung bis zum Abschlusse des ersten Teiles, trägt den Charakter eines mutvollen, glänzenden Kampfspiels; es sind dieselben Ringkämpfe (der Quartettstimmen!), welche schon Haydn und Mozart (man denke an das Kaiser-Quartett und Mozarts C-Quartett) ihre Kräfte üben ließen, allerdings sind aus den Knaben und Jünglingen von damals bei Beethoven vollkräftige Männer geworden.

An Formvollendung weicht Beethoven hier keinem, man kann die einzelnen Partien eines Satzes nicht schärfer, plastischer sondern, als es im ersten des Helden-Quartetts geschieht.

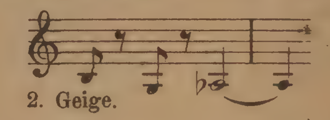
Den Abschluß des ersten Teiles vermittelt ein sehr charakteristisches Motiv:



(die Nähe der 4. Symphonie — 1. Satz — verratend), welches, in rascher Durchführung, fünf Takte später die triumphierende Gestaltung



erhält, dann aber in unvermuteter Weise auf den bedenkenvollen ersten Seitensatz zurückgreift, welcher durch vier Takte, leise, schüchtern, erst im schmerzlichsten Klageton,



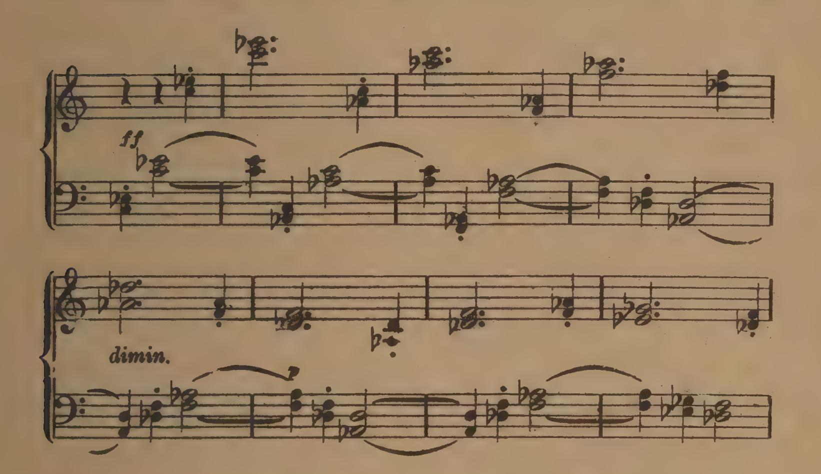
dann sich vom trüben Moll befreiend, auf die Wiederholung des Allegro vorbereitet. Es war sehr schwer, das glänzend heitere Tonspiel des ersten Teiles wieder an den tief psychologischen Eingang anzuknüpfen, ohne die Stimmungseinheit zu zerstören. Durch den einfachen Meisterzug der Einflechtung jener vier Takte des Seitensatzes weiß uns Beethoven mit einem Schlag wieder in die Stimmung jener Allegro-Eröffnung zurückzuversetzen. In solcher souveräner Herrschaft über die Stimmungen (der Kompositionen sowohl, wie der Hörer) ist Beethoven, wie wir schon wiederholt erwähnt, kaum jemals ein anderer Meister gleichgekommen. — —

In eine höhere Sphäre erhebt sich der zweite Teil unseres Satzes. Ihn eröffnet wieder die zögernde Figur des Seitensatzes (des zweiten Hauptthemas), welche sich hier nicht nach C, sondern nach E-Dur wendet. Auf Es tritt der erste Gedanke des Allegro in der Primgeige ein, wie anfangs unbegleitet, eine Art Selbstgespräch, jetzt aber sich über eine Periode von sechs Takten (um zwei mehr als vorher) erstreckend. Die anderen Stimmen schließen an, die fragende Figur des Gedankes wird von ihnen lebhaft erörtert, leise und heimlich wendet sich der Satz dann (durch F) nach E-Moll, läßt sich in choralartigen Akkorden auf diesem E-Moll scheinbar ganz nieder (die Motivfigur klopft im Violoncell fort, verwandelt sich aber dann in ein gleichförmiges Pochen auf h), da mit einem Male reißt stürmisch F-Dur hinein, und voll Feuer und Glanz setzt wieder der zweite Hauptsatz (siehe Notenbeispiel) zu mutigem Tonspiel an.

Dieses spielige Treiben wird von der mild-ernsten Stimme des Seitensatzes abgeschnitten, welcher letztere nun, und zwar in ungeahnter Weise, entwickelt wird. Das Thema war, wie früher (aber jetzt in F-Dur), zuerst in den Oberstimmen eingetreten,

dann wird das Hauptmotiv desselben (nach D-Moll und C-Moll) in die Tiefe verlegt, während gleichzeitig eine leidenschaftliche Figur in den Oberstimmen erbraust. Wie ein zackiger Blitz durchfährt diese Sechszehntelfigur alle Regionen des Tonreiches, von der Höhe zur Tiefe, während sich in den Mittelstimmen dazwischen das Motiv unverrückbar fest als ein „Fels im Meere" behauptet. —

Jetzt aber (S. 81, Syst. 4 der Partitur) fassen alle Stimmen in höchster Kraft das Motiv an, Violoncell und Viola (in der



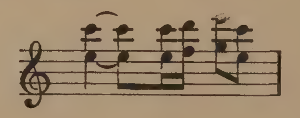
Terz) werfen es den Geigen zu (gleichfalls in der Terz): es liegt eine solche rhythmische Gewalt in dem Gedanken, daß — trüge ihn ein volles Orchester — man einen Gigangen zu sehen vermeinte, der mit Feldmassen spielt.

Doch dieser höchsten Kraftanstrengung folgt ein rascher Nachlaß der Kräfte, das Motiv steigt in die Tiefe hinab, die Instrumente setzen die im letzten Notenbeispiel angeführte Bewegung fort, aber leise und leiser, und da entkeimt ihnen (unmerklich, woher das kam!) auf einmal der holdeste, süßeste Gesang (S. 81 der Part., Syst. 4, vorletzter Takt), der Meister versinkt ganz in sich selbst, er sieht einmal wieder — und die Hörer mit ihm — in den Urgrund der Tonwelt hinab; es überkommt ihn, wie das Resultat lieber Erinnerungen aus längst entschwundener Zeit, unendliches Weh, das zugleich unendlichen Trost in sich trägt. Bald aber rafft er sich auf aus dem schmerzlich-wonnigen Selbstvergessen, durch Verkürzung wird der

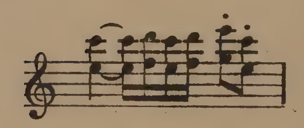
Rhythmus drängender und drängender, und zugleich schwillt der Satz nach der Tonstärke hin von neuem unwiderstehlich an, bis die Tonflut endlich an dem Triller der Primgeige g-as wie an einem Felsen brandet, das g-as verwandelt sich in g-a, die leidenschaftliche Bewegung beruhigt sich, und während nun die Unterstimmen gleichsam als einen Rückblick auf die soeben durchfochtene Kampfesszene *pp* das zweite Motiv andeuten, bringt die erste Geige in freier Variierung (erst Sechszehntel, dann Triolen) mit sprechendem rezitativischem Ausdruck den ersten Hauptgedanken des Quartetts: wir sind unvermutet beim dritten Teile der Sonatenform angelangt, und diese Rückleitung geschah vielleicht nie eigentümlicher, überraschender, mit einem Wort genialer, als hier.

Die freie Umbildung des ersten Gedankens (den man am besten „Vorbereitungssatz" nennen dürfte), sowie die merkwürdige Kombination desselben mit dem „Bedenk"-Motiv (d. i. dem Hauptmotiv des zweiten Themas) gestaltet auch alles weitere bis zur Scheinwendung nach dem Septimenakkord von F hin und dem darauf folgenden glanzvollen Durchbruch nach C (zum eigentlichen prächtigen ersten Hauptsatz) — völlig neu und spannend. Mit dem „Bedenk"-Motiv legt der Meister dem normalen Gange des Satzes eigenwillig, wie um seine Kräfte zu prüfen, ernsthafte, scheinbar unübersteigliche Hindernisse in den Weg, aber der geniale Bildner schiebt dieselben spielend bei Seite, und der definitive Eintritt des C-Dur und des mutvollen Hauptthemas ist nun noch viel markanter und triumphierender, als früher.

Auch der Gang des dritten Teiles unseres Quartettsatzes unterscheidet sich wesentlich von dem ersten Teile, erstlich sucht der Meister das Hauptthema (den „Triumph"-Satz) durch Belebung des Rhythmus so glänzend zu steigern, als es überhaupt den vier schwachen Streichinstrumenten möglich ist. Aus der Figur des ersten Teiles:

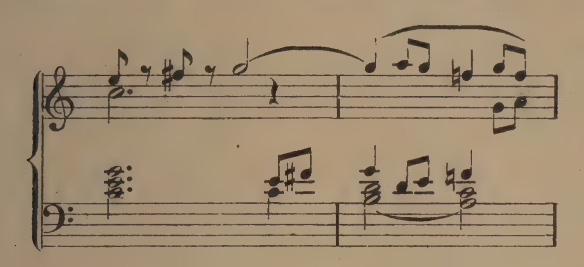


wird



und diese Wendung wird konsequent ausgebeutet; aus den Achteln (S. 77, Syst. 3 der Partitur) werden (S. 83, Syst. 2) Triolen.

Zugleich aber ist die ganze Bewegung schlagfertiger geworden, in dem energischen Zuge, der jetzt das Tonstück erfüllt, findet der spielige zweite Hauptsatz, der im Durchführungsteil eine wichtige Rolle spielte, jetzt keine Stelle mehr. Es wird sofort zum sanft beschwichtigenden Seitensatz geschritten; dieser erhält diesmal in der schönen Gegenbewegungsstelle einen be-



sonders innigen Anhang und stürzt sodann (vier mutwillige Einschiebetakte rasch überspringend) noch unwiderstehlicher, als früher, drängend (man beachte den wahrhaft unbändigen Rhythmus S. 84, Syst. 1 der Part., die 3 letzten Takte) gegen den zweiten Seitensatz, von welchem an die lebhafte und glänzende Weiterführung ziemlich analog dem ersten Teile vor sich geht: wie letzterer auf G, so schließt der dritte Teil naturgemäß auf C.

Hier aber setzt (als Coda) ganz unerwartet — und dennoch symmetrisch-logisch: man sehe den Schluß des ersten Teiles und die Eröffnung des zweiten — zum letztenmal das Motiv des Seitensatzes ein und scheint sich wie mit Keulenschlägen in den Grundton C einbohren zu wollen; dieses unerschütterliche C verklingt sodann — unter dem Pizzicato des Violoncells — in den Oberstimmen beinahe. . . . Aber die eigenwillige Schlußfigur

(S. 85, Syst. 4 der Part.) wendet sich jetzt nicht mehr nach C, sondern nach F, und das im Violoncell — arco — nochmals erscheinende „Bedenk“ Motiv eröffnet eine brillante Stretta, welche, in chromatischer Tonfolge stürmisch aufwärts drängend, den Satz rasch seiner kraft- und schwungvollsten Abschlusse zuführt.

Die überaus wechselvolle, im Grunde alle Partien des Tongebildes organisch durchdringende Verwendung des „Bedenk“-Motivs (d. i., wie erwähnt, des Hauptmotivs des zweiten Themas) ist es, was im architektonischen Bau dieses ersten Satzes des Helden-Quartetts vor allem auffällt. Ein ähnliches Motiv gebraucht Haydn im ersten Satze seines so ernst weihevollen B-Dur-Quartetts op. 76 Nr. 4. Aber freilich ist Beethovens Motivgefüge ein unvergleichlich vielseitigeres, mehr durchgeistigtes und dennoch nicht weniger plastisches.

Vergleicht man — so äußert sich endlich noch A. B. Marx über den von uns eben analysierten Satz — die Behandlung der Stimmen und Instrumente hier mit der in den anderen Quartetten, faßt man dazu das häufige und weitersteckte Zusammengehen der Geigen in breiten Oktaven und aller Instrumente in gleicher Rhythmik ins Auge: so muß man erkennen, daß in diesem Quartett mehr, als in irgend einem anderen orchestral gehandelt wird. Ähnlich verfährt Cherubini in seinem Es-Dur-Quatuor, er aber mehr opernartig, Beethoven dagegen symphonisch. Und in der Tat forderte — im Helden-Quartett — der männliche, kampfrüstige Sinn heroischere Handlungsweise, als diese meist auf das Feinere und Partikulare hingewiesene Gattung in der Regel. Auf dem Forum, vor dem Volke redet man anders, als am „grünen Tische“. — Ganz recht — fügen wir hinzu —, es fragt sich nur, ob (wenn wir im Bilde bleiben) die Konstitution des musikalischen Redners, d. i. des Quartetts, überhaupt geeignet ist, in so weiter Halle seine Stimme vernehmlich zu machen, wo man an das Sprachrohr der Symphonie gewöhnt ist.

Ein seltsam fremder Satz (Worte Marx') folgt auf den ersten des C-Quartetts, der sich zu so heller Freudigkeit erhoben hatte. — Zu den dumpfen Pizzicatoschlägen des Violoncells (von denen Marx sinnig bemerkt, sie erinnerten an einen wunderlichen Ausdruck aus den schottischen Liedern*):

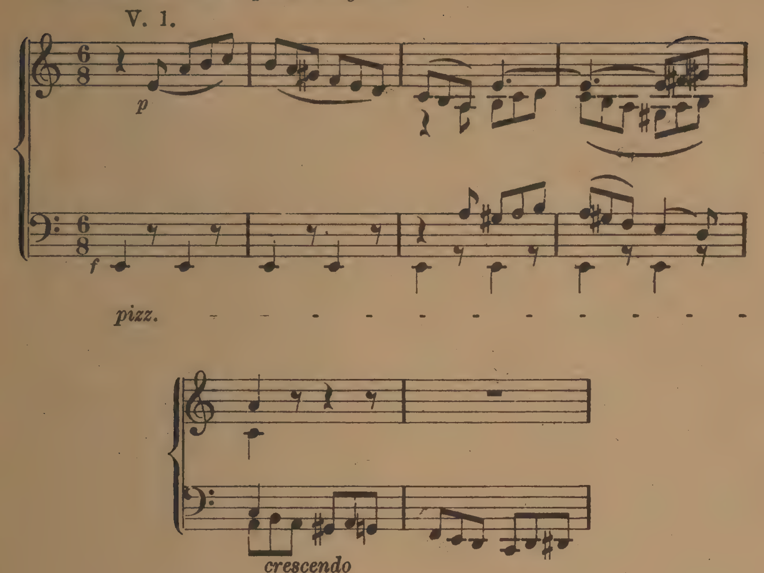
„So übertäube denn mein Herz,
O Schmerzenstages Trommel du!“)

heben die drei Oberstimmen ganz leise und fremdartig ein Klagelied an,

---

*) Nämlich den von Beethoven bearbeiteten und zwar aus dem ergreifenden Liede „Die holde Maid von Inverness“. (Anm. d. Verf.)

Andante con moto quasi Allegretto.

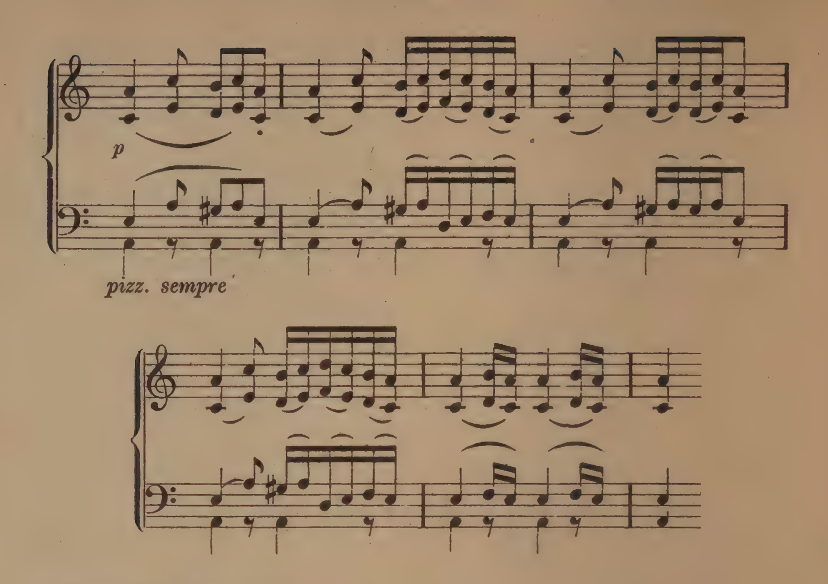


es klingt in seiner Gemessenheit nicht nach gegenwärtigem Leid, es ist eine alte Klage, „die, wer weiß aus welcher Fremde, herumgetragen wird, fremde Ohren und Herzen zu rühren oder zu ermüden“.

Stumpf und gleichmütig führt der Schlag des Violoncells zum Anfang des Liedes zurück, gleichmütig weiter in den zweiten Teil, wo der Klageton anschwillt über der großen Gebärde des Basses und schneidend sich erhebt und sich zurückwindet — ewig ist es der wehleidige Gang der normalen Tonleiter —:

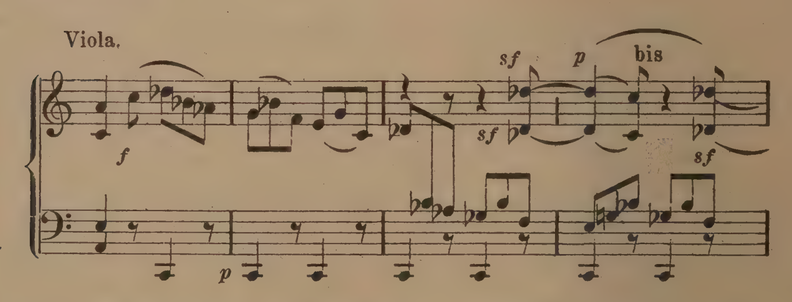
c | h a gis f e d | c h a und
f | e d cis b a g | f e d

die — nach Marx — „die Weichlinge scheuen und wegleugnen möchten, weil sie keinen entschiedenen Charakter ertragen“ — und die kein Ende zu finden weiß und geschäftig, ohne von der Stelle zu kommen, in dem merkwürdig-monotonen Schlußsatze



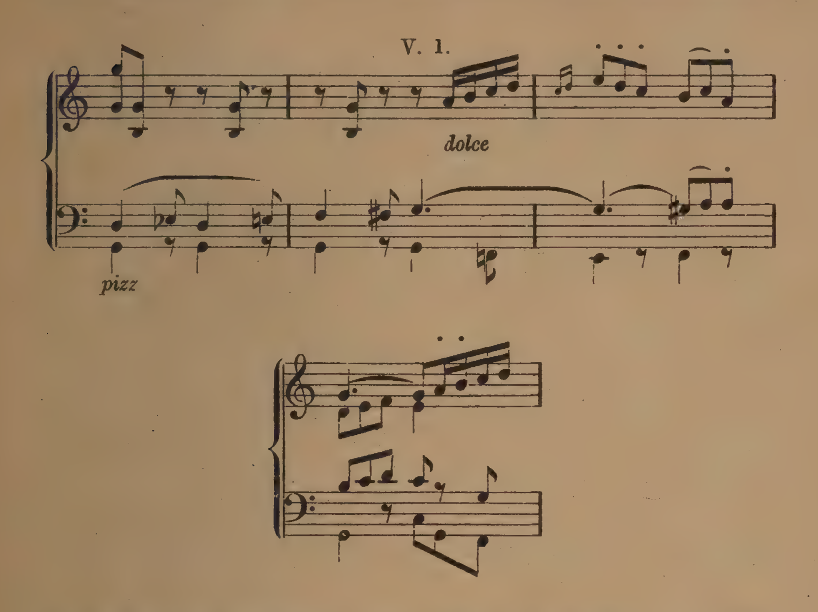
sich regt und wendet.

Und nun erst bricht die Beredsamkeit des Schmerzes hervor, die wie vom Weinen heisere Klage der Bratsche, die uns über den ewigen Pulsen des Violoncells man weiß nicht was zu erzählen hat, sie findet in dem „Wehe“! der anderen ihre schneidende Bekräftigung und schallt zurück, vom Violoncell und der zweiten Violine in Oktaven unter dem „Wehe“! der ersten Geige und der Bratsche in Oktaven wiederholt, und quält sich weiter.
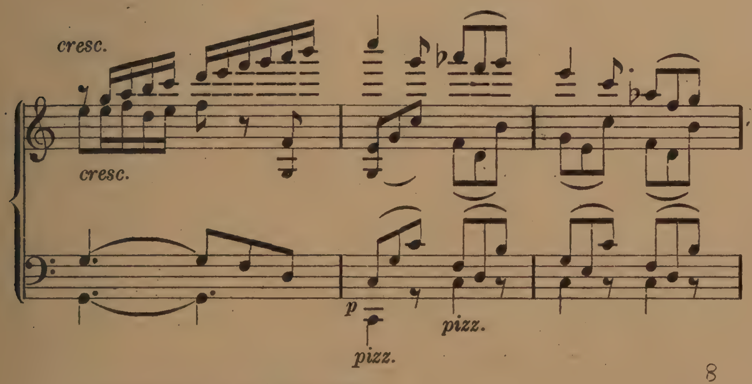


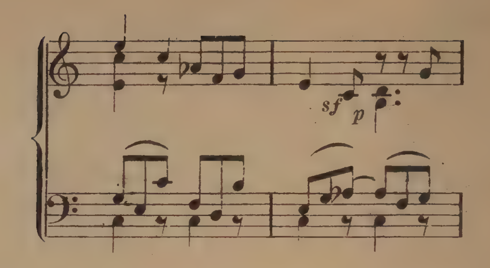
Und wie altertümlich naiv das ist, wie urmenschlich! Aus aller Bitternis hervor schaut mit unschuldigen Augen irgend eine holde Erinnerung, ein Bild aus jener friedenvollen Zeit, ehe das

Entsetzen hereingebrochen war und alles Glück zu Ende: das erscheint dem Meister in der Gestalt des zweiten Hauptthemas,
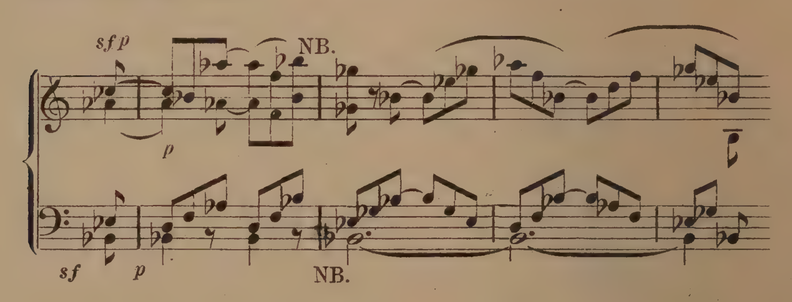


leider ist nur ein Lächeln unter Tränen da möglich, und wenn dann Alle sich eifrig herzudrängen und die kurze Freude sich hoch emporrichten möchte, dann schaut sie nur tief hinab in den Born unerschöpflicher Tränen:





und die Klage zieht endlos und atemraubend weiter. (Bis hierher Interpretation von Marx.)

Wenn die letzterwähnte tröstende Episode unter schmerzlichen Akzenten auf C verhallt (S 87, vorletzter Takt der Partitur), da ergreift das Violoncell das Wort zur einschneidenden Klage, welche früher — drittletztes Beispiel — die Viola intonierte, und der Meister überläßt sich jetzt (S. 88 der Part.) erst recht einer „unendlichen Melodie des Schmerzes“. Aber dieser Schmerz wird allmählig weicher, milder, die herzzerreißenden Wehrufe weichen (S. 88, Syst. 2, Takt 4 der Part.) einer neuen klangvollen, aber ruhigen Melodie, welche nun zum Mittelpunkt der Durchführung wird.

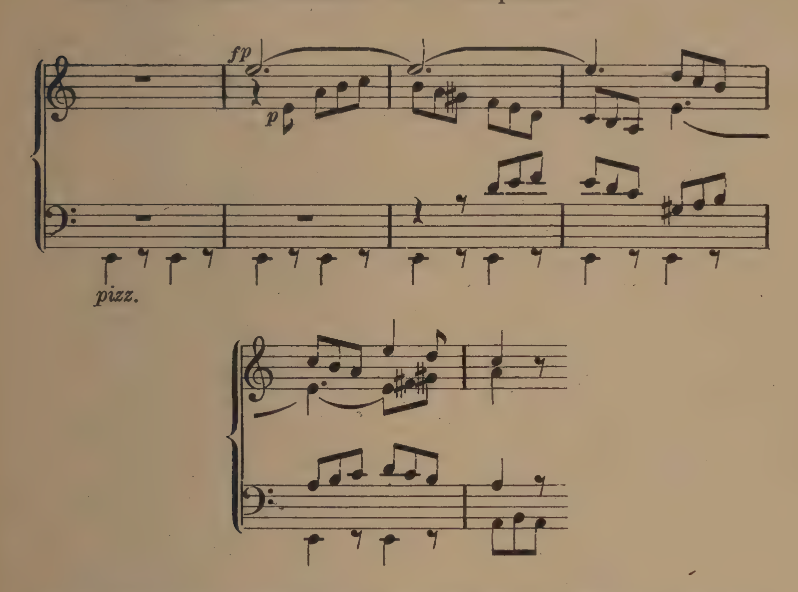


Diese ganze Durchführung drängt wieder zu dem tröstenden zweiten Hauptthema, das diesmal heller und heiterer in A-Dur erklingt, sich sogar (nach der schon früher erwähnten Trübung: vorletztes Notenbeispiel) durch die geniale Wendung über D-Moll nach Es (S. 89 der Part., letztes System) zu wirklich scherzhafter Lust erhebt.

Um so herber übertäubt dann die „Schmerzenstrommel“ die momentan beseligte Stimmung, das Pizzicato des Violoncells, das unerbittlich in die Tiefe führt, erhält jetzt erst seine wahre Bedeutung (S. 90, Syst. 2, Takt 3 der Partitur und folgende Takte),

die Bewegung erstirbt im Baß auf dem ursprünglichen Pizzicato-E, und mit einem Male steht der klagvolle Anfang wieder da.

Aber bei dieser Rückkehr zum Hauptsatze:



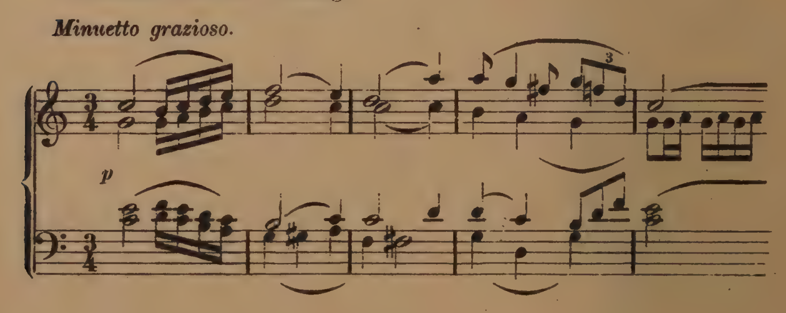
(denn auch hier Anwendung der freilich im zweiten Teil sehr frei umgebildeten Sonatenform) liegt die Melodie in der zweiten Geige und wird von der Primgeige gleichsam überschleiert, woraus sich weiter der anziehendste Wechselgesang entspinnt. Man sieht, Beethoven ist unerschöpflich, den festen unverrückbaren Gang des Tonstücks durch neue Züge zu bereichern.

Der dritte Teil des Satzes schließt, wie der erste, mit dem seltsam monotonen, dumpf-ergebungsvollen Schlußsatz (2. Notenbeispiel des Andante), dann ertönen nochmals und jetzt wilder und einschneidender als je die früheren Wehrufe: umsonst, hier bleibt nichts übrig, als sich still ergeben, daher neues und letztes Auftreten des Schlußsatzes, dessen Bewegung auf dem lang ausgehaltenen a resp. c der Oberstimme erstirbt, während das Violoncell allein seinen gleichförmigen Pizzicatogang anschwellend und wieder abnehmend im Achtelrhythmus des Andantes fortführt . . . mit einem Pizzicato aller vier Instrumente auf a verhallt endlich alles . . . die von Beethoven zur Personifikation menschlichen Leidens geschaffenen Tongestalten sind in die Ferne fortgezogen. — — Vorbei – Vorbei!

Der Zauber dieses A-Moll-Andantes ist unbeschreiblich, wenn ihm von den Quartettisten die rechte poesievolle, innigste und doch von aller falschen Sentimentalität freie Auffassung und Ausführung zuteil wird. In dieser Hinsicht müssen wir unter allen berühmten Quartettspielern, die wir gehört, Hellmesberger in Wien († 1893) die Palme zusprechen. Unübertrefflich großartig war zwar immer Hilperts Pizzicato bei den Aufführungen des Florentiner Quartetts, aber dieser berühmte Verein erfaßte die leise tröstende C-Dur-, nachher A- und Es-Dur-Episode gleich von vornherein scherzhaft, fast lustig, indem er das Tempo hier merklich beschleunigte. Das ist von drastischerem Effekte auf das Publikum, aber in des Meisters Intention lag es gewiß nicht. Er schreibt staccato vor, aber zugleich *piano*, dolce und nirgends ein agitato oder gar stringendo. Die liebliche Dur-Melodie ist ein freundlich schimmernder Stern in finsterer Nacht, der sich mehr und mehr erhellt, dann wieder verlöschen muß, nimmermehr aber ein trivialer Jodler, der das prosaische Licht des hellen, munteren All-Tags verträgt.

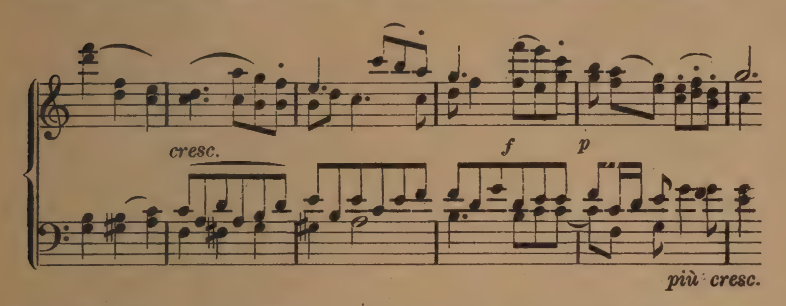
Der dritte Satz des C-Quartetts zeigt, daß der Meister sich auch in diesem Werk mehr von psychologischen, als rein auf den Effekt zielenden Prinzipien leiten ließ. Gewiß wäre es ihm möglich gewesen, hier das glänzendste Scherzo (dem schwungvollen ersten Satz entsprechend) anzubringen. Aber Beethoven denkt an das tragische Andante, auf welches unmittelbar folgend ausgelassener Scherz Profanation gewesen wäre. Dieser dritte Satz — da ihn Beethoven schon einmal, der großen Quartettform folgend, festhält — kann nichts anderes, als einen Moment der Ruhe nach einem aufregenden Ereignisse vorstellen. „Minuetto grazioso“ hat der Meister die Ruhe bezeichnet, aber es ist dieses Menuett ein gar stillsinniger Satz, von der launig-regsamen Weise Haydns weit entfernt, dagegen eher jenem altfränkischen Menuett verwandt, auf das Mozart im „Don Juan“ zurückblickte. (Marx.)

Lieblich ist der Anfang:
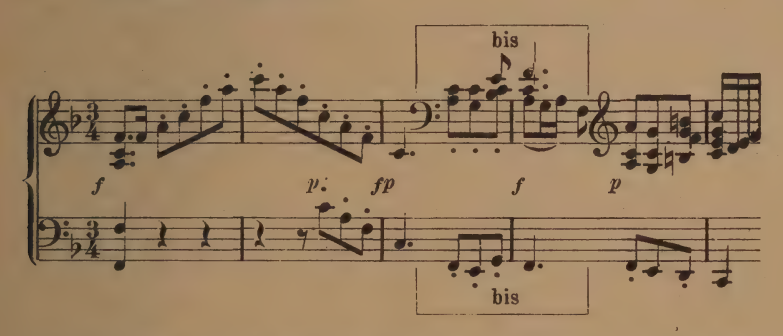


lieblich und graziös, im zweiten Teile in den Stimmen reizvoll belebend, ist die Ausführung.

Im zweiten Teile findet sich gegen den Schluß die seelenvolle Stelle (an Takt 2 des früheren Beispiels anknüpfend):



Beachtenswert sind Takt 4 und 5, da hier der Keim einer Steigerung enthalten, welche später Mendelssohn gar oft anwandte.

Durchaus humoristisch gehalten, etwas kapriziös und das Belebungswerk des zweiten Menuett-Abschnittes fortsetzend, stellt sich das Trio hin, mit der Beethoven so ureigenen Zerlegung des Dreiklanges beginnend:



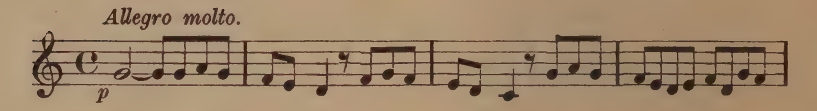
Das Trio ist wie das Menuett zweiteilig, der erste Teil schließt in C, der zweite beginnt keck und unvermutet in A, das aber als Dominante von D-Moll genommen wird und bald nach dem ursprünglichen F-Dur zurückleitet, in welchem nun der Satz ganz dem ersten Teil entsprechend geführt wird.

Auch der zweite Teil des Trios wird wiederholt, dann das Menuett, worauf sich *pp*, auf das Motiv des Menuetts basiert, eine ganz eigen geheimnisvolle Coda in C-Dur anschließt (S. 95,

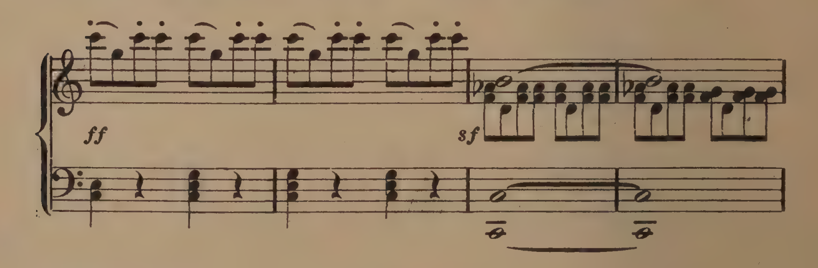
Syst 3—5 der Partitur). — Das erhebt sich beseligt in ätherische Höhen und grollt wieder in der Tiefe, die letzten schmerzvollen, unmutig verstimmenden Erinnerungen schwinden; was nun kommen wird, man ahnt es noch nicht, aber diese auf dem Septimen-Akkord von C ausklingende Coda kündigt Großes an.

Und das Große läßt wahrlich auf sich nicht warten. Es folgt nämlich jetzt jenes berühmte Finale, in welchem das Streichquartett ein für allemal den Gipfel des Effektes erreichen sollte. Beethoven hat tiefere Sätze geschrieben, aber wenige, in welchen von Anfang bis Ende eine so stürmische Begeisterung, ein so unwiderstehlicher großer Zug herrscht. Im Bau nimmt das C-Finale unter Beethovens Werken etwa die Stelle ein, wie der Schlußsatz der Jupiter-Symphonie in C für Mozart. Es ist eine Vereinigung der Fuge (im Verlaufe selbst Doppelfuge) mit der Sonatenform. Mozarts Satz ist ohne Zweifel kunstvoller, der Beethovens aber feuriger, elektrisierender, genialer.

Das Thema beginnt in der Viola



und breitet sich über 10 Takte aus, da tritt nun zu der fortgesetzten Achtelbewegung der Viola als Comes die zweite Geige ein, nach weiteren 10 Takten das Violoncell und endlich (alles fugenartig) die Primgeige, die sich aber sofort an die Spitze stellt, den ursprünglichen Rhythmus von 10 Takten auf 16 Takte erweitert und ungestüm zu dem aus dem Hauptthema entnommenen gebieterischen ersten freien Seitensatze

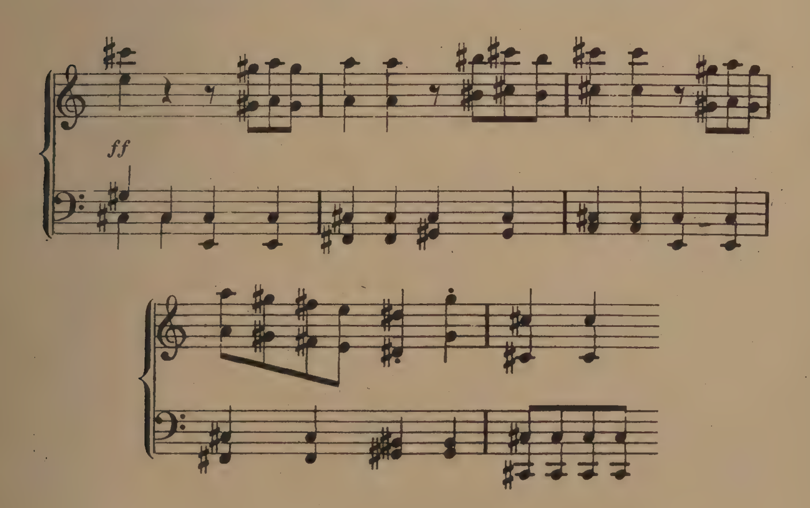


vorwärtstreibt.

Der Seitensatz erklingt wie Heeresruf in heißer Feldschlacht, ermutigend erhöht er noch den Feuereifer der Stimmen, welche

die Fugenbewegung wieder aufnehmen (unversehens, im Fluge wandelt sich der Seitensatz wieder in die ursprüngliche thematsche Figur) und nun in reizvollen Umkehrungen und Imitationen (S. 97, letztes Syst. der Part., S. 98, 1. Syst.) ein mutwillig frohes Spiel treiben. — Wir müssen es uns leider versagen, die wunderbare Durchführung im Detail zu verfolgen, da bei dem ununterbrochenen rapiden Fluße des Tonsatzes herausgerissene Notenbeispiele am Ende nur zu Mißverständnissen Anlaß geben könnten. Wohl aber bitten wir die Leser, hier die Partitur nicht aus der Hand zu lassen, und streng auf diese verweisend, können wir wenigstens einige Höhepunkte des Meisterwerks namhaft machen. Überraschung drängt sich auf Überraschung, und jeder Moment ist spannungsvoll eingeführt, wie man es von Beethovens — Symphonien her kennt. —

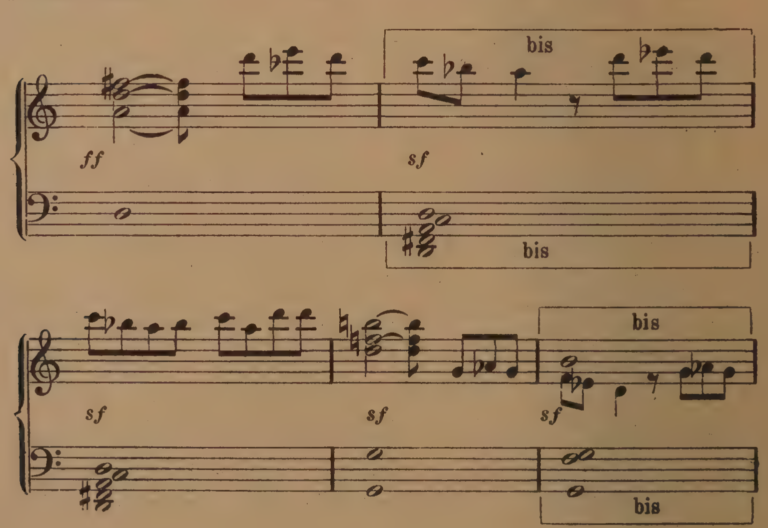
Nicht aufhalten können wir uns bei der köstlichen Es-Dur-Partie des Satzes (S. 98, Syst. 4 und 5), wo sich die Mittelstimmen in der Gegenbewegung zusammenschließen, wie athletisch gebaute Ringkämpfer, bis sie Frieden machen und nun mit einem dritten, dem Violoncell, den Kampf aufnohmen. Derselbe gestaltet sich ernster, da nun (in der hochdramatischen Wendung nach F-Moll) der eigentliche Held des Quartetts, die Primgeige, auf der Walstatt erscheint. Das kämpft sich durch (S. 99) nach Des-Dur und Cis-Moll, während dazwischen wild und schauerlich die Fanfaren des Seitensatzes gellen. Mit trotzigem Ungestüm erfassen die beiden Geigen das Hauptthema:



gleich darauf moduliert der Seitensatz mit einem kühnen Zug (S. 99, Syst. 5, vorletzter Takt) von Cis- nach D-Moll, und hiermit beginnt nun die vielleicht interessanteste Partie des ganzen Wundersatzes.

Zu den Schrecken der Feldschlacht ruft Beethoven die Schrecken der Natur herbei, mit den armseligen vier Instrumenten malt er uns das Heulen der Windsbraut (S. 100, Syst. 2—4 der Part. — die große achttaktige Achtelfigur auf der G-Saite der ersten Geige, dann auf dem D der zweiten Geige), das Aufrauschen des empörten Meeres (die Achtelfigur in der Viola, C-Saite, und besonders auf dem G des Violoncells), das Zucken des Blitzes (das Thema in der Primgeige, dann zweite Geige zu dem *sforzando*-Akkord der übrigen: S. 101, Syst. 2 und 3) und zuletzt das Rollen des Donners (in dem gewaltigen unisono auf S. 102 der Partitur, eigentlich schon im vorletzten Takte beginnend) — — man beachte die so höchst einfache und doch wunderbar geniale Modulation bei jener achttaktigen Figur der ersten und zweiten Geige, der Viola usw. Es sind (mit großartiger Unbekümmertheit um ihre akkordliche Basis) durchgehende Noten; wenn sich die achttaktige Periode in Moll auf- und abbewegt, glaubt man zugleich finsteres Gewölk aufsteigen zu sehen, wenn aber die Figur unvermutet nach Dur sich wendet, scheint der helle, blaue Himmel hereinzublicken.

Unbeschreiblich ist die Gewalt des Rhythmus in jener „Blitz“-Stelle:
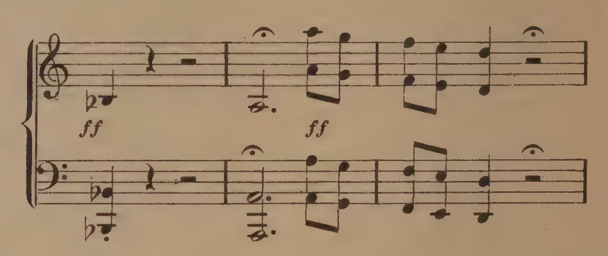


und den folgenden Takten; es ist etwas so Heroisches, so Unerbittliches weder früher, noch später im Streichquartett geschrieben worden. Die Instrumente haben verzehnfachte Kraft erlangt, nicht dem Klange nach, aber die Kraft des Gedankens ist's, die ihnen Orchestermacht verliehen. Denkt man sich die Stelle wirklich machtvoll orchestriert und schwunghaft ausgeführt, es müßte dem Hörer zu Mute sein, als bereite sich da ein kleiner — Weltuntergang vor, wie dies in der verwandten vulkanischen Vorbereitung des Trompetensignals in der zweiten (nicht dritten) „Leonoren"-Ouverture der Fall ist.

Schon in unserem Quartett kann man sich der mächtigsten Bewegung nicht erwehren, die Instrumente haben auf alle Fragen, die man an sie richten könnte, nur immer ein furchtbar-erbarmungsloses „Nein" zur Antwort, wie einst die Furien an den Sänger Orpheus in der Gluckschen Oper. Nie ist leidenschaftlicher Trotz in der Musik anschaulicher zum Ausdruck gekommen, gleichsam im furchtbaren Rollen des Donners geht diese Partie des Satzes zu Ende, alles hallt auf der Dominante von C lang, auf das Folgende spannend, aus . . . und da auf einmal, man weiß gar nicht, wie es gekommen ist, steht der Finaleanfang wieder da, das glänzende Fugenspiel von früher beginnend, aber diesmal mit einem Kontrasubjekt in Halbnoten, daher vielfach komplizierter, wechselvoller und mannigfaltiger.

Im ganzen ist allerdings die weitere Durchführung ziemlich analog den ersten Seiten des Finales, ehe jene gewaltige Sturm- und Donnerpartie begonnen, die Umkehrungen und Imitationen von früher fehlen nicht, und auch die dortige Es-Dur-Episode erscheint wieder, diesmal in As. — Aber sie kann jetzt nicht zu der früheren Kampfesszene führen, da ja der Kampf machtvollst ausgekämpft ist, sie führt vielmehr zu der Riesen-Coda des Finales, in welcher mit dem ausgehaltenen Triller der Primgeige (S. 105, Syst. 5, Takt 4 der Part.) eine Kette von Schlußsteigerungen beginnt, welche an Glanz und Pracht selbst die des E-Moll-Quartetts weit übertreffen. Diese blitzenden Triller der ersten, dann der zweiten Violine und Viola bilden zu dem ihnen gleichzeitig gegenübergestellten Hauptthema und Kontrasubjekt einen unvergleichlichen Gegensatz. — Hierauf wird die Trillerepisode von einer nicht minder glänzenden weiteren Partie des Satzes (S. 106, Syst. 3) abgelöst, in welcher sich das Kontrasubjekt in den zwei Mittelstimmen dem in der Primgeige unaufhaltsam andringenden Hauptthema wie Felsmassen der aufgeregten Meeresflut selbst entgegenstellt, aber von dieser trotz hartnäckigen Widerstandes hinweggespült wird. Nun teilt

sich der unwiderstehliche Impuls des Hauptthemas allmählich allen Instrumenten mit, schon S. 107, Syst. 3 und 4, vereinen sie sich zu gemeinsamem Ansturm und scheinen das Endziel zu erreichen; aber noch ist die Arbeit für sie zu riesenhaft, daher sie in zwei hypergewaltigen, echt Beethovenschen Fermaten frischen Atem schöpfen:



Nun aber — S. 108 — vorwärts, empor auf den Gipfel bacchantischer Siegesfreude, kein Hindernis mehr, alles gewonnen: diese riesigste Steigerung vollzieht sich in den letzten 30 Takten des C-Quartetts. Ein ungeheueres, unerhörtes Crescendo, in welchem selbst die materiellen Kräfte der Spieler unwillkürlich sich verdoppeln, sie werden fortgerissen und am Ende glaubt man sogar dem Klange nach nicht vier, sondern mindestens acht Instrumente zu hören. Wenn sich doch ein bedeutender Musiker einmal hinsetzte und das Ding orchestrierte!*)

Beethoven hat hiermit den äußeren Kulminationspunkt der Kunstgattung erreicht, darüber war nicht hinauszugehen; wollte er die Wirkung des Streichquartetts noch steigern, so mußte er ihm von innen beikommen, es verinnerlichen. Das war nun seine Mission in den späteren Quartetten, besonders denen der dritten Schaffensperiode, aber schon im nächsten, dem sog. „Harfen“-Quartett, wie wir bald sehen werden.

Noch möchte ich über das eben analysierte C-Finale die Bemerkung mir erlauben, daß es eigentlich nur vier über den machtvollsten Ton gebietende Virtuosen unter Leitung eines

---

*) Man hört das Finale des C-Dur-Quartetts in neuerer Zeit öfters mit verstärkter Besetzung von einem ganzen Streichorchester spielen in dieser Form ist das Stück sogar eine Paradenummer der Wiener Philharmoniker geworden. Es werden durch diese Art der Wiedergabe zwar einige prächtige Detaileffekte, höchst brillante Steigerungen erzielt der wahre Symphonieeffekt fehlt aber doch, da letzterer einmal der Blasinstrumente nicht entraten kann.

genialen Führers, wie Laub*) oder Joachim es waren, spielen sollten, damit die riesenhafte Intention des Komponisten halbwegs Effekt werde.

Und der Hörer wird wohl tun, bei der Aufführung des C-Dur-Quartetts einen den Quartettisten nahen**) Platz zu suchen; denn ist er den letzteren sehr entfernt postiert, so zersplittert sich der materielle Effekt, welcher wenigstens den Ecksätzen dieses in der Litteratur einzig das tehenden Werkes unerläßlich ist.

Quartett Es-Dur op. 74.

Nur zwei Jahre trennen die großen Rasumoffsky-Quartette Beethovens von seinem nächsten gleichartigen Werke, dem Es-Dur-Quartett op. 74, und dennoch ist dieses spätere Quatuor unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten geschrieben. Die stolze, glanzvolle Objektivität ist fast aufgegeben — nur die klar plastische, allgemein verständliche Gestaltung teilt das op. 74 mit der Trias op. 59 —, dagegen kehrt der Meister jetzt tiefer bei sich selber ein, er gibt uns ein aus seiner eigensten Subjektivität geschöpftes psychologisches Bild, aber ein solches in fortschreitender Entwicklung. Zugleich hat sich Beethoven hier in das wahre Wesen des Quartetts noch mehr eingelebt, als in den drei letzten Quartetten, in diesen möchte man, wie wir erfahren haben, oft ein volles Orchester herbeirufen, damit den großartigen Gedanken die entsprechende Klangwirkung würde; bei dem Quartett op. 74 ist dies nicht der Fall, man wüßte wahrlich keine anderen Instrumente, in was immer für einer Zusammensetzung, welche hier den Ideen des Tondichters so vollkommen dienen würden, als diese vier Geigenkörper mit ihren (von uns eingangs dieser Arbeit angedeuteten) eindringlich, selbst nervös einschneidenden Zügen und Strichen.

Die Stimmung des Es-Dur-Quartetts ist eine eigentümlich dualistische: weiche Hingegebenheit an die zärtlichsten, idealsten Gefühle kämpft mit realistisch-frischem, kräftigem Aufschwung; es ist kein Zweifel, es ist ein bedeutsamer Wendepunkt in Beethovens Künstlerlaufbahn eingetreten, und unser Quartett ist dafür ein merkwürdiges biographisches Denkmal. (Wir werden die zwei gegensätzlichen Stimmungen noch viel ausgeprägter in dem 13—14 Jahre später komponierten Quatuor op. 127 in Es wiederfinden.)

---

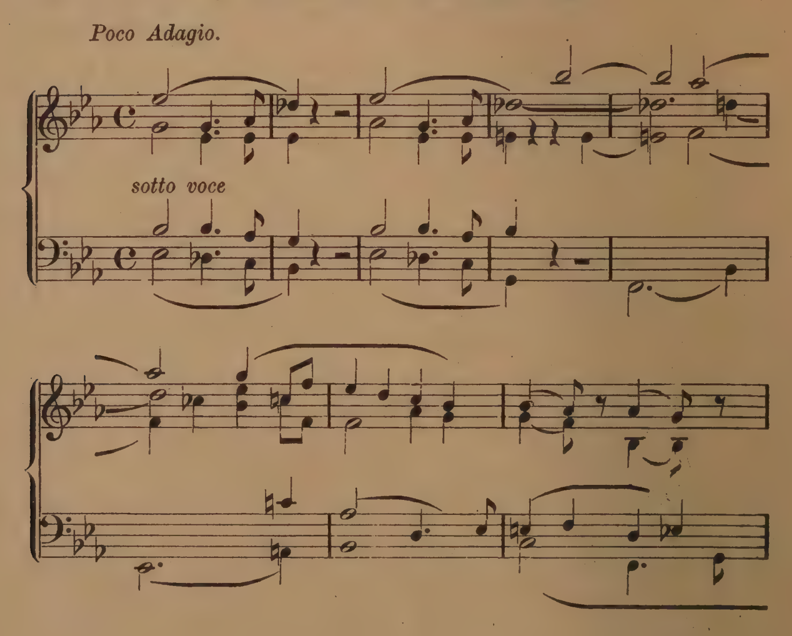
*) Laub war unseres Erachtens der vor allen prädestinierte Künstler wegen seines wohl unübertroffenen elementaren Feuers.

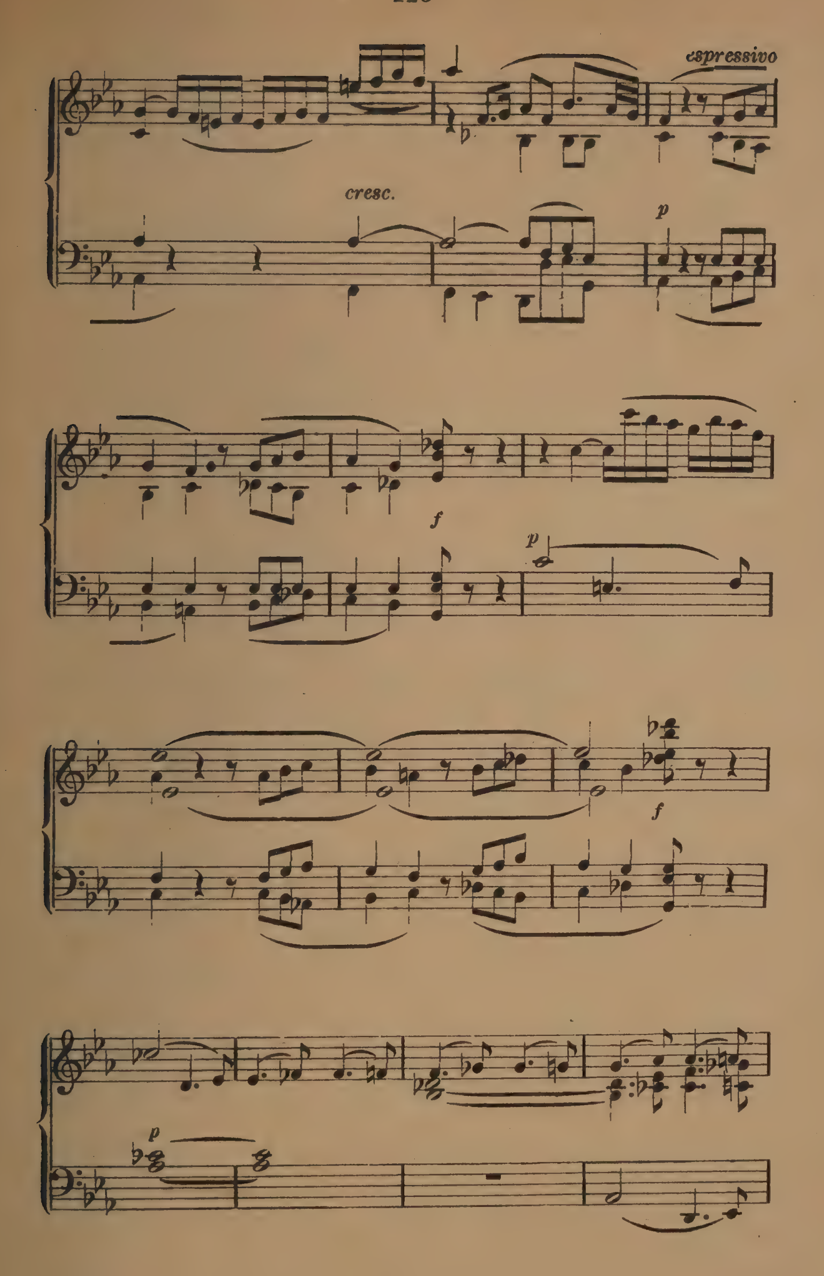
**) Natürlich meinen wir nicht: dicht neben den Ausführenden.

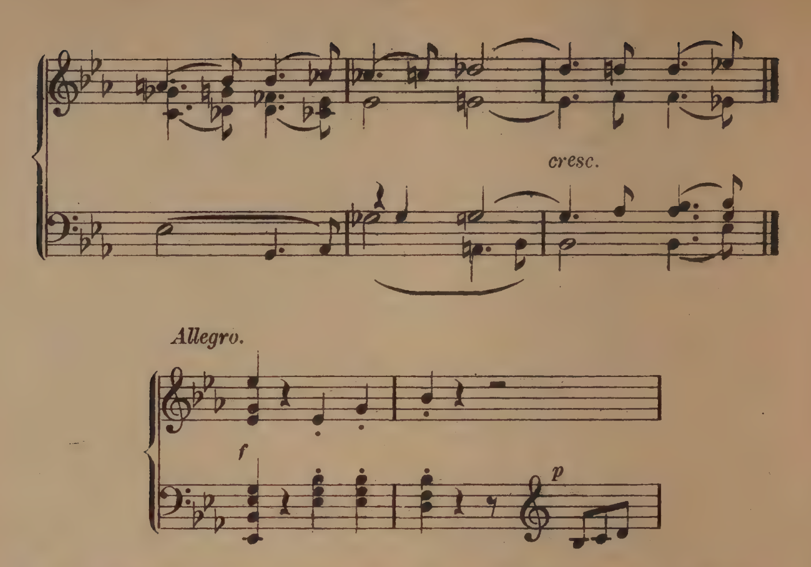
Von größter Bedeutung ist vor allem die Einleitung des vorliegenden Quartetts. Es ist zum zweitenmal, daß Beethoven, der sonst immer gern in medias res geht, in seinen Streichquartetten dem ersten Allegro eine Introduktion vorsetzt — das erstemal geschah dies bekanntlich im letztbesprochenen C-Dur-Quartett —, und mehr als je früher steht dieselbe mit dem folgenden Hauptsatz in innigster psychologischer Beziehung.

Die Einleitung des Es-Quartetts ist ganz Seelensprache, jede rein formelle Nebenrücksicht ist aufgegeben, und dennoch hat der Meister die klarste, überzeugendste Form zur Aussprache der ihn erfüllenden innerlichsten, sehnsuchtsvollsten Gefühlsstimmung gefunden durch jene konsequente Fortführung des höchst charakteristisch erfundenen Motivs, durch welche Beethoven im Grunde für die ganze moderne Musik vorbildlich geworden ist.

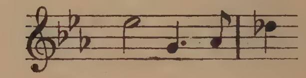
Wir können uns nicht versagen, hier ausnahmsweise die ganze Einleitung herzusetzen, weil sie, wie gesagt, für Beethoven, wie für die Entwicklung der Musik überhaupt höchst bedeutsam ist, und wer sie recht versteht, schon halb und halb den Schlüssel zum Verständnisse der schwierigen letzten Quatuors gewonnen hat; denn was in op. 74 noch vereinzelt auftritt, wird von op. 127 an mehr und mehr Regel.




espressivo
cresc.
p
f
p
f
p



Man beachte einmal hier, wie sich das tiefsinnige, fragende Motiv:
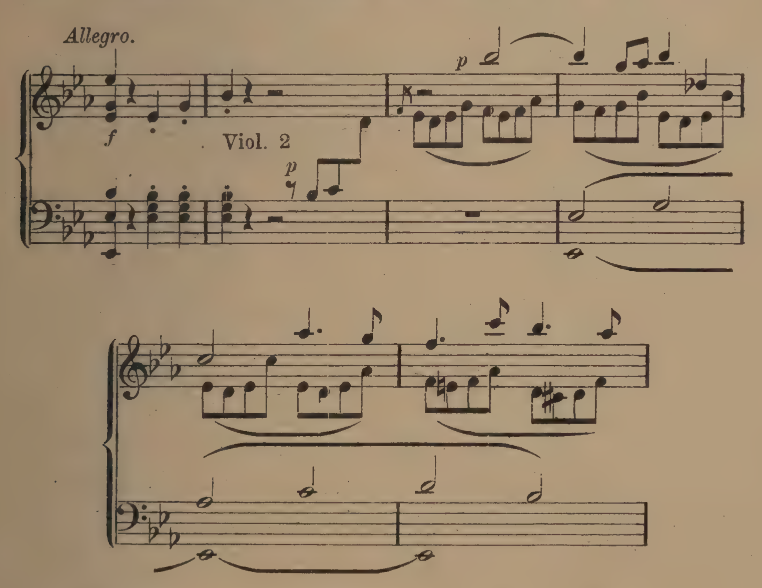


durch das ganze Tongewebe zieht, wie es Takt 3 7 und 8 auftritt, dann nach fünf Takten in der Viola, bald darauf in der Primgeige und endlich dreimal gesteigert im Basse wiederkehrt. Und nun vergleiche man diese Motivführung mit dem harmlosen Motivspiel im ersten Satz des F-Dur Quartetts op. 18 und erkenne den qualitativen, prinzipiellen Unterschied. — Man sehe endlich die konsequente weiche Modulation nach As, als der Unterdominante, dann die eigentümlichen Bindungen, die Vorhalte . . . und man wird ausrufen müssen: das ist völlig moderne, koloristisch gesättigte Musik, wie sie wohl kaum in diesem Jahrhundert und im nächsten veralten wird.

Aber noch eine Bemerkung drängt sich dem aufmerksamen Beobachter dieser Introduktion auf: sie ist nämlich mit dem Hauptsatz, dem Allegro zu einem so einheitlichen Ganzen verbunden, wie es bisher selbst in der Beethovenschen Musik nicht zu oft vorkam. Was Schumann über die Einleitung von Schuberts C-Dur-Symphonie sagt, daß man im Allegro ganz unversehens anfange, man wisse nicht, wie? und insofern diese Einleitung

völlig neu sei, hätte er schon von unserem Beethoven-Quartett sagen können.

Der von Beethovens eigener Hand dem 11. und 12. Takt zugesetzten Überschrift „espressivo“ hätte es wahrlich nicht bedurft, denn hier prägt jeder Takt das innigste Gefühl aus . . . und immer wieder die entschiedene Wendung nach der Unterdominante — und endlich die ängstlich beklommene, immer dringender und dringender durch das gleichzeitig emporstrebende Gegenmotiv gehobene und zu glanzvollem Licht durchbrechende chromatische Steigerung in den letzten Adagiotakten . . . wer würde in dem allein nicht schon eines der reizvollsten Tongedichte Beethovens erkennen, selbst wenn nicht die weiteren, von echtester Poesie erfüllten Teile des Quartetts darauf gefolgt wären?!

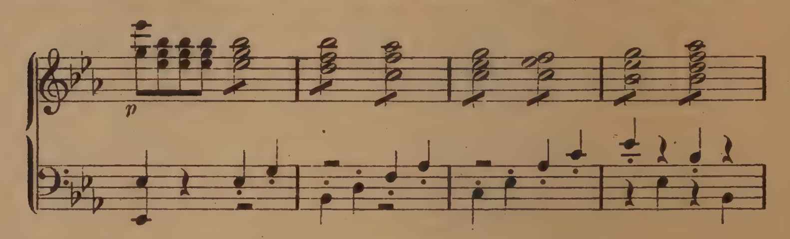
Wir haben in der Einleitung des Quatuors op. 74 eine völlig neue, für die ganze weitere Entwickelung der Musik bedeutsame Motivenführung erkannt, — Das Allegro reißt sich mit dem echt Beethovenschen kräftig emporsteigenden Dreiklang aus der weich hingegebenen Stimmung der Introduktion empor,



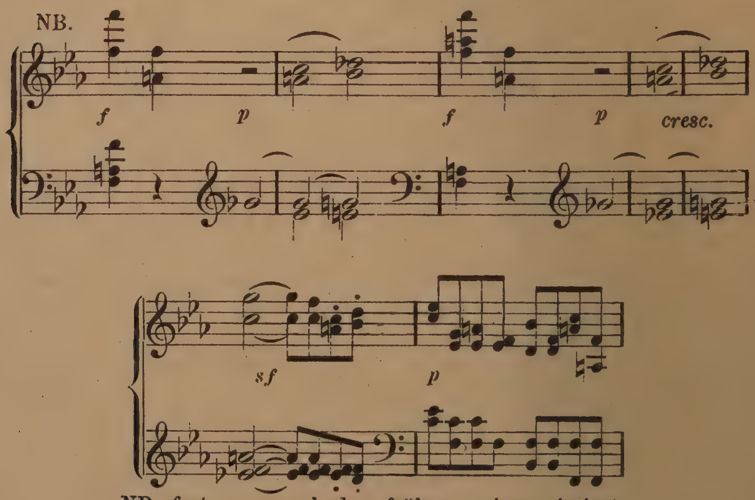
aber das Dreiklangsmotiv wird nicht zum Hauptthema, vielmehr knüpft schon im Takt 3 — auf einer sehr charakteristischen,

weich wogenden Begleitung ruhend — ein zweites Hauptmotiv an, sanft und mild, der Stimmung der Einleitung verwandt (auch die eigentümliche Wendung zur Unterdominante erscheint wieder, und im Takt 5 glaubt man das Motiv der Introduktion selbst zu erkennen), nur innerlich ruhiger, befriedigter, als diese.

Doch das Dreiklangsmotiv (in welchem sich gleichsam die noch ungebrochene Rüstigkeit und geistige Kraft Beethovens aussprechen) will sein Recht. Nachdem die achttaktige Periode des zweiten Motivs verklungen, ergreifen zuerst Viola und Violoncell, dann erste und zweite Violine das Dreiklangsmotiv und spielen es sich wechselseitig pizzicato zu, was eine reizende Klangwirkung in der Art leiser, aber fester Harfengriffe erzeugt, daher die Musiker nach diesem mehrmals wiederkehrenden Sätzchen das ganze Werk „Harfenquartett“ genannt haben.



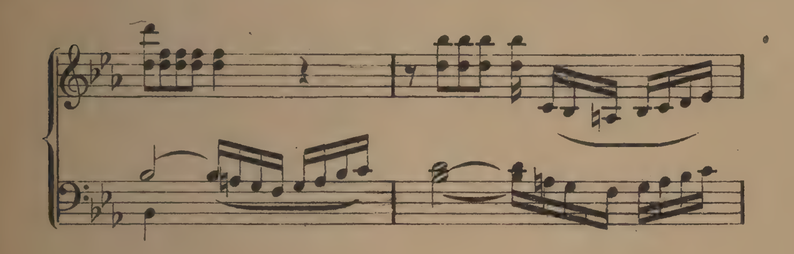
Der Meister bricht in trotzigem Eigenwillen dieses heitere „Harfenspiel“ (in den Oberstimmen) ab und setzt zum Saitensatz (oder



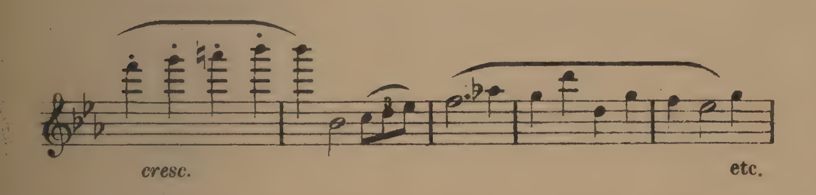
NB. *forte arco* nach dem früheren *piano pizzicato.*

vielmehr zu den Seitensätzen, denn es sind deren zwei) an. Aber das kostet harte Anstrengung, sich so plötzlich wieder in eine neue Stimmung zu versetzen (man vergleiche Takt 2 mit den Takten 4 und 5 des letzten Notenbeispiels), immer wieder will sich der mutige Trotz behaupten.

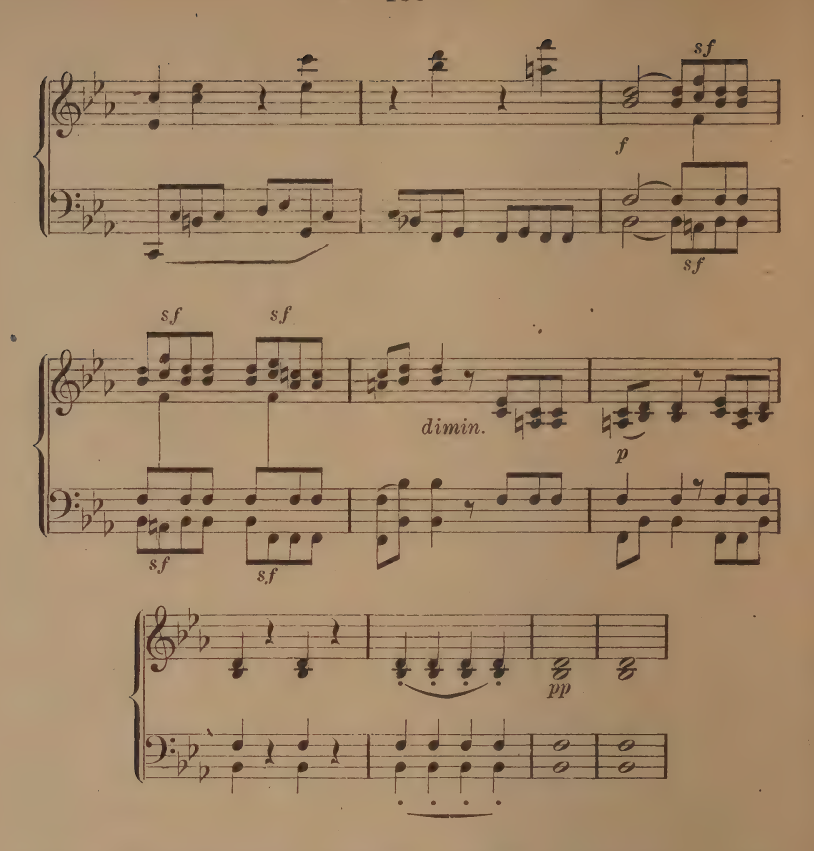
Der erste Seitensatz (thematisch aus der Begleitungsfigur des zweiten Hauptmotivs entnommen) bewegt sich rührig und energisch, der zweite Seitensatz beginnt sogar heiter und spiel-



voll, die rollende Sechszehntelbewegung der Unterstimmen teilt sich allmählich auch den Partnern mit, ein allgemeiner Impuls kräftigen Vorwärtsdrängens kommt über alle; aber die erste Geige tritt mit einer neuen zarten, beschwichtigenden Melodie

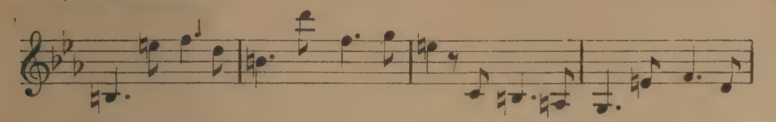


bald selbständig aus diesem Sechszehnteltreiben heraus und bleibt mit letzterem fortwährend in sehr interessantem Gegensatz: die zwei Hauptstimmungen des Quatuors, die nach innen und die nach außen gerichtete, die abgeklärt-weiche und die realistisch-kräftige, erscheinen hier im schärfsten Kontrast. Nach wiederholtem kontemplativen Innehalten und frischem Sichaufraffen drängt endlich alles in den prächtig rhythmisierten Schlußsatz, in welchem die kräftige Stimmung durch die scharfen Akzente zu gebietendem Heroismus gesteigert erscheint, dennoch — man sehe das Beispiel —



nicht in dieser Weise abschließt, sondern sofort sich in sich selbst zurückzieht und mit dem Thema in der Tonstärke rasch abnehmend den ersten Teil des ersten Satzes schattenhaft verdämmern läßt. Der erste Teil wird wiederholt, der zweite Teil stellt das Dreiklangsmotiv keck und entschieden (nach dem früheren B-Dur-Schlusse) in G-Dur auf. Das zweite (oder eigentliche) Hauptmotiv folgt in G, wendet sich nach C und wird nun durch Nachahmung in allen Stimmen (wir bitten hier die Leser, wieder die Peterssche Partitur S. 111 und 112 zur Hand zu nehmen) sehr eigentümlich ausgeführt. Während die Mittelstimmen eine überaus kräftige, soweit es das Quartett erlaubt, förmlich donnernde *fortissimo*-Begleitung in Sechszehnteln intonieren, gestaltet sich der Kern des zweiten Hauptmotivs immer entschiedener und energischer in der Primgeige und im Vio-

loncell heraus, die ganze Stimmung wird eine zuversichtlich und freudig gehobene.



Doch da bemächtigen sich (S. 112, Syst. 4, Takt 3 ff. der Part.) unheimlichere Vorstellungen der Phantasie des Tondichters. Das Hauptmotiv fliegt nur mehr schattengleich als rhythmisierte Note (c e g usw.) von $\bar{\bar{c}}$ nach $\bar{c}$ (in der Primgeige), dann gleich anschließend von c nach C (im Violoncell), während die Sechzehntelfigur der Mittelstimmen unablässig (ebenfalls in Nachahmung) fortgrollt. Das Hauptmotiv steigt fruchtlos in die Höhe bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$, muß wieder hinab, trübt sich hier auf dem $\bar{\bar{c}}$ um einen halben Ton, also nach ces, verweilt dann auf b in der Oberstimme durch fünf Takte, während nun der Baß sich emporzuringen sucht; bald die eine, bald eine andere Stimme wird um eine halbe Note erhöht oder wieder erniedrigt, der Rhythmus bleibt stets derselbe, er arbeitet sich fruchtlos ab, er bohrt sich gleichsam in sich selber ein, so daß die Stimmung eine immer angstvollere, beklommenere wird. Da ist es nun das „Harfenmotiv", das wie ein Lichtstrahl von oben in dieses gespenstige Dunkel fällt. Jetzt wird uns erst die höhere Bedeutung dieses anfangs so harmlos spielenden Motivs klar, Beethoven erscheint wie der Psalmist, der, begeistert in die Harfe greifend, seine Hymne zum Preise des Allerhöchsten anstimmt, zu ihm um Rettung und Stärkung in angsterfüllter Stunde emporruft.

So bildet sich denn hier unter den ruhig ausgehaltenen Doppelgriffen der Primgeige aus dem in stets gesteigerter Bewegung — in Vierteln, dann Vierteltriolen, dann Achteln, zuletzt Achteltriolen von der Tiefe zur Höhe dringenden Harfenmotiv (ein grandioses Pizzicato, das erst bei den Achteltriolen einem breitgestrichenen Arco weicht) ein prächtiger Orgelpunkt, der in machtvollem Crescendo zu dem ursprünglichen Dreiklangsmotiv führt und hiermit den dritten Teil des Allegro eröffnet.

Dem Gesetze der Sonatenform folgend, verläuft dieser dritte Teil wesentlich dem ersten entsprechend, aber doch mit bedeutsamen Änderungen. So wird der Eintritt der „Harfenstelle" jetzt eigentümlich vorbereitet und die anfänglich unbeachtete Figur eines einzelnen Taktes des ersten Teiles dadurch zu Motivenbedeutung erhoben.

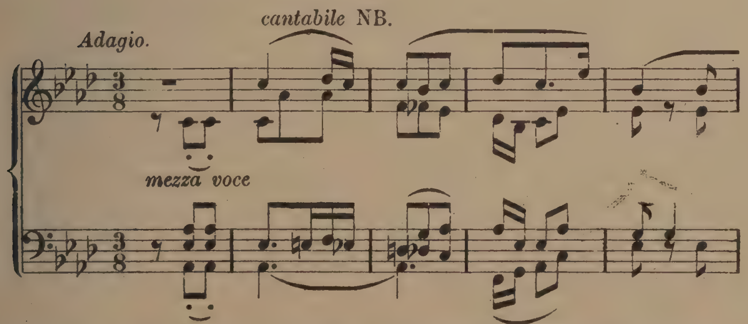


Freudig steigt dieses neugebildete Motiv zur Höhe empor.

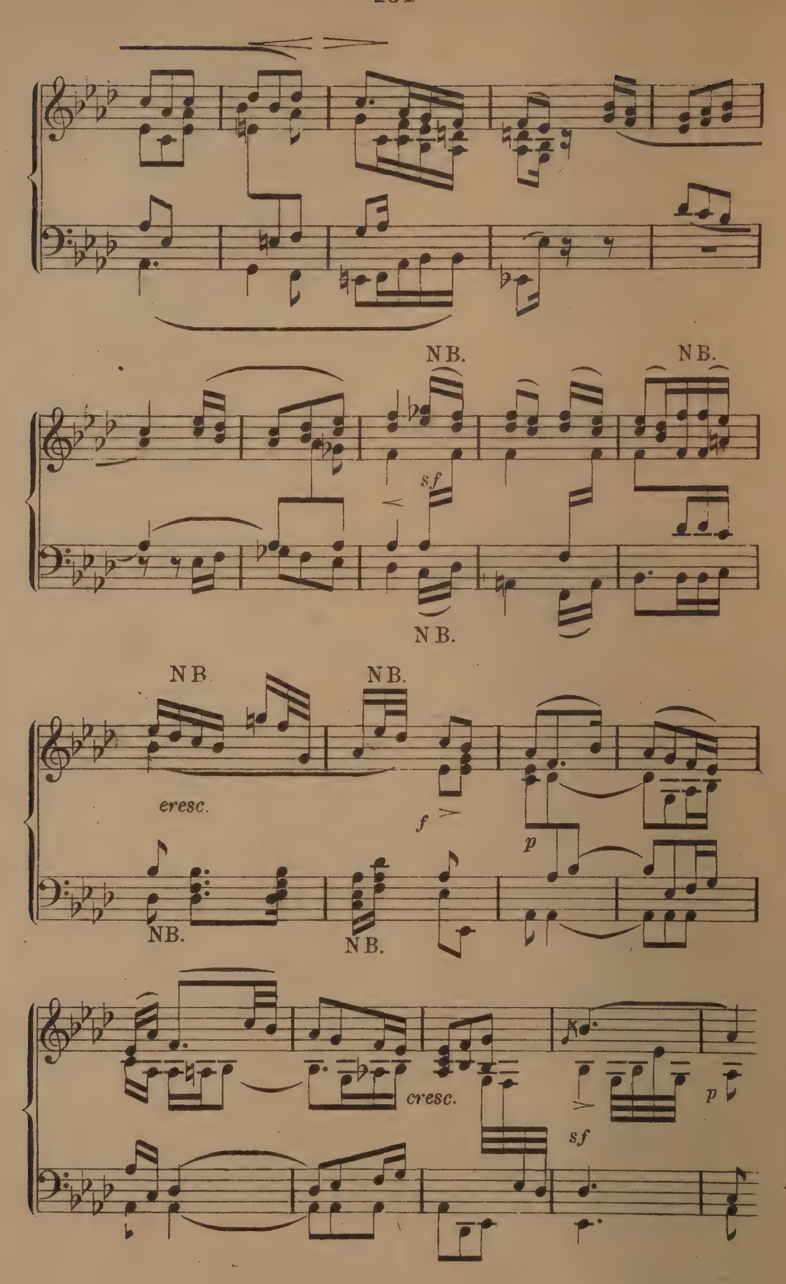
Auch das Harfenmotiv selbst äußert jetzt seine Wirksamkeit über einer doppelten Anzahl von Takten, als früher, und mit interessanten Modulationen. Die Seitensätze und der Schlußsatz, die früher in B-Dur standen, erscheinen jetzt normal in Es-Dur. Der Schlußsatz hallt *pp* in Es aus, moduliert aber hier noch leiser (*ppp*), geheimnisvoller durch C-Moll nach G-Moll, dann wieder nach C-Moll zurück, und es entwickelt sich nun die großartige, fast symphonistisch wirkende und doch durchaus quartettmäßige Coda, als würdige Krone des ganzen ersten Satzes. Es ist die psalmistisch-eifervolle Überleitung vom zweiten zum dritten Teile, die in dieser merkwürdigen Coda gewaltigst gesteigert wird. Wieder drängt das Harfenmotiv im Pizzicato empor, aber mächtiger als früher, denn es muß sich auf verminderten Septimenakkorden in chromatischer Folge förmlich durchkämpfen gegen den heftigen Anprall einer stürmisch auf- und abwogenden Sechzehntelarpeggienfigur der Primgeige. Der Hörer, welcher diesem rastlosen Andringen mit größter Spannung folgt, atmet ordentlich auf, wenn das Harfenmotiv endlich in die ursprüngliche Form des Hauptmotivs übergeht, aus diesem aber eine herrliche begeisterte neue Schlußmelodie herausbildet. Wenn dann endlich in dieser Melodie und der fortwogenden Arpeggienbegleitung siegreich der reine Septimenakkord von Es-Dur durchgreift, glaubt man das volle Werk einer Orgel erbrausen und dazu Chorstimmen zu hören. Der Satz ist auf seinem Gipfel angekommen, und der Tondichter hat ihn nur noch zu raschem, musikalisch-ausdrucksvollem Abschlusse zu bringen. Das geschieht — nachdem sich der Schlußsatz noch einmal energisch auf Es festgestellt — durch eine letzte sinnvolle Benutzung des Harfenmotivs (ausgehaltener Dreiklang in Primgeige und Viola [oben b, unten es-g] zu gleichzeitigem, also nicht mehr sich wechselseitig zuspielendem Pizzicato der zweiten Violine und des Violoncells mit jener höchsten Meisterschaft, die eben Beethoven gegeben war. Jede Note ein Hammerschlag gleichsam für die Ewigkeit, jeder Takt der Ausdruck einer zusammengehaltenen Kraft wie dieselbe den Schöpfer der „Eroica“ und C-Moll-Symphonie charakterisiert, von der aber die zweifelvoll brütende, sich schmerzlich einspinnende Einleitung nichts zu wissen schien.

Ludwig Nohl macht in seinem Buche („Beethoven-Liszt-Wagner") Beethoven den höchst ungerechten Vorwurf, er sei „sentimental", er käme in der weitaus größten Anzahl seiner Werke aus dem „modernen Rührungsurbrei" (!) nicht heraus. Man kann den Meister, der da sagt „Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen", nicht ärger verkennen, als es in oben zitiertem Ausspruch einer seiner angeblich berufensten Biographen getan hat. Wenn es übrigens Nohl durchaus darum zu tun war, ein Stückchen Sentimentalität in Beethovens Werken aufzuspüren, so könnten wir mit einem solchen aufwarten, nämlich mit dem Adagio des Quatuors op. 74. — Hier ist Beethoven einmal sentimental — aber in welch edler, durchaus seiner würdigen Weise! — Diese überschwänglich innige Aussprache eines übervollen Herzens hat mit der falschen Empfindsamkeit, mit der Gefühlsheuchelei, wie sie uns mitunter selbst bei Mendelssohn fatal wird, nichts gemein. Wir haben vielmehr den einheitlichsten Seelenerguß vor uns, wieder eine jener „unendlichen Melodien", wie sie für die Adagios des späteren Beethoven nahezu typisch werden. Hier gibt es gar keine Ausfüll- und Überleitungsstellen im älteren Sinne mehr, hier singt (oder spricht) vielmehr alles, jeder Takt, jede Note; obgleich in dem Satze ein Haupt- und ein Seitenthema, dann ein Mittelsatz ganz gut plastisch zu unterscheiden sind, sind doch diese Themen so langatmig-breit perodisiert und ihre Entwicklung ist in so steten, von einem Zuge beherrschten Fluß gebracht, daß man kein Taktglied entfernen könnte, ohne dem Sinne des ganzen zu schaden.

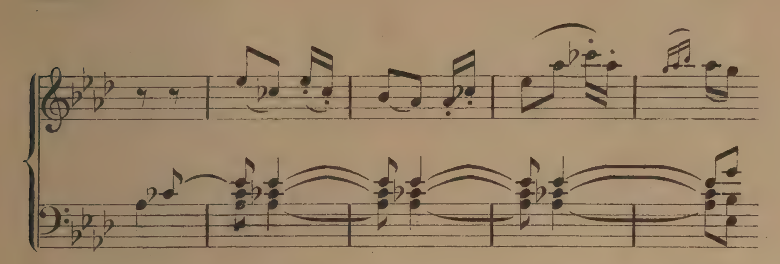
Lassen wir jetzt die Töne selbst sprechen, indem wir, um einen Begriff der einheitlichen Entwicklung zu geben, die ersten 21 Takte vollständig hersetzen:



NB. In der Partitur erklingt die Oberstimme eine Oktave höher.


NB.
NB.
NB.
NB.
NB.
NB.
NB.
cresc.
f
p
sf
cresc.
sf
p
sf

Hiermit erst ist die Periode zu Ende, und noch in demselben Takte



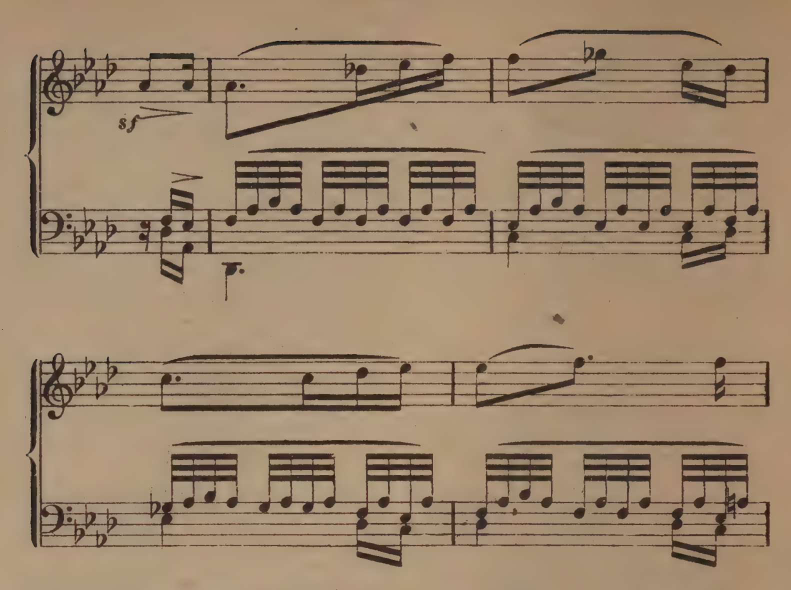
wird zum zweiten Hauptthema übergeleitet, das sich im nächsten Takte unmittelbar anschließt: still klagend, verschüchtert, nicht nach der Dominante fortschreitend, sondern vielmehr in das Moll der Tonika hinabsteigend.

Man beachte in dem ersten Notenbeispiel die schmerzlich heißen — man möchte sagen inbrünstig flehenden Akzente in Takt 13 und 14, dann die überschmerzliche Ausspannung der Melodie in Takt 15—17, welche zu dem ersten Atemholen in Takt 18 führt, man sehe die akkordischen Wendungen, die Bindungen und Vorhalte und man muß der Ansicht Marx beistimmen, wenn er sagt: Jede Note ist hier in eine Zähre getaucht.
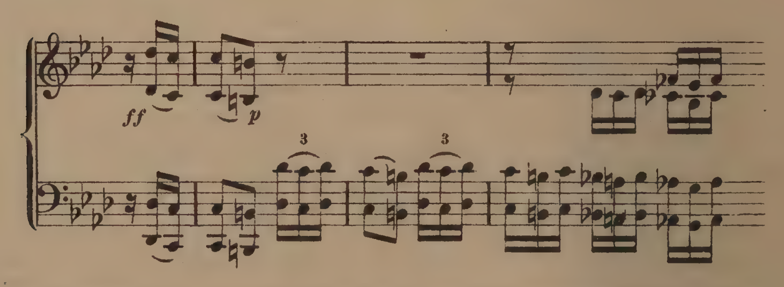
Das ganze Übermaß des Schmerzes bricht aber erst in der eigentümlichen Entwickelung des zweiten Themas hervor, welche wir die Leser auf S. 118 und 119 der Partitur zu verfolgen bitten. Das windet sich und wühlt in den entlegensten Modulationen, das bäumt sich heftig auf, treibt vorwärts, stockt dann wieder und gräbt sich förmlich ein in seinen nagenden Schmerz: 36 Takte sind dieser wunderbar ausdrucksvollen Ausführung des zweiten Themas gewidmet. Wie das kämpfende Gemüt zuletzt ermattet und Trost und Stärkung nur wieder in der Wehmut selbst findet, aber in der süßen Wehmut, welche dem innigen Gesange des ersten Hauptthemas entströmt: man muß ein Beethoven sein, um das in Tönen so wiederzugeben.

Das erste Thema — die ganze große im ersten Notenbeispiel zitierte melodische Periode — erklingt jetzt von Triolen der Nebenstimmen begleitet, bewegter, feuriger und eindringlicher, als früher.

Der Abbruch der großen Periode auf dem Grundakkord von As führt aber diesmal nicht wieder zum zweiten Thema in As-Moll, sondern zu einem sehr edlen, gemütsruhigen und zuversichtlichen Mittelsatze in Des-Dur,

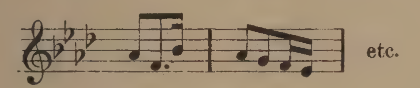


der aber zart, leise bleibt und im 16. Takte auf As schließt. — Da setzt *pp* fast geisterhaft zu As-Moll vergrämt das erste Thema ein, bricht aber schon nach vier Takten auf der Dominante von F-Moll schroff ab, und nun stellt sich die Motivenfigur des 2. und 3. Taktes des Themas in gewaltigem Unisono aller vier Instrumente trotzig, ja herausfordernd hin — der bedeutendste Moment des ganzen Adagios — doch dieser nur augenblicklich aufflammende Mut der Verzweiflung verliert sich sogleich in einem stumpfsinnigen



Sichabarbeiten (in chromatischer Triolenbewegung) der Unterstimmen, dem sich endlich auch die Partner anschließen, bis die Primgeige mit innigstem Ausdruck die allein tröstende Dur-Melodie

des ersten Hauptthemas anstimmt. Noch eindringlicher und bewegter, als die erste Reprise, gestaltet der Tondichter dieses drittmalige Auftreten des Grundthemas: die Melodie erklingt (erst in der einfachen Urgestalt, dann in Zweiunddreißigsteln figuriert) in der Oberstimme, die zweite Violine begleitet in stakkierten Zweiunddreißigsteln, die Viola in pizzikierten Sechszehnteln, das Violoncell in kurzen Schlägen auf den jedesmaligen schlechten Taktteilen. Von da, wo die Primgeige die Melodie als Zweiunddreißigstelfiguration bringt, gibt die Sekondgeige ihre Staccatofigur auf und stellt vielmehr der ersten Violine einen schönen, innig melodischen Kontrapunkt gegenüber, die Periode schließt endlich damit, daß jenes innige



(Takt 18 ff. des ersten zu diesem Adagio gehörigen Notenbeispiels in reizendem Wechselspiel bald in der Ober-, bald in den beiden Mittelstimmen erklingt, während in eben derselben Weise die hier an die psalmistischen Harfengänge des ersten Satzes erinnernde Zweiunddreißigstelfigur zwischen den Stimmen alterniert.

Noch einmal klopft leise — wie fragend — das zweite Thema, der eigentliche Klagegedanke, in As-Moll an, die Antwort darauf ist das in tiefster Lage zum ersten Male im Violoncell ertönende Hauptthema. Dieses Grundthema zerteilt sich jetzt in Fragmente, endlich in Atome, welche nebelhaft durch alle Stimmen von der Tiefe zur Höhe fliegen, zuletzt ganz zerstieben.*) Am Ende bleiben nur die Stammakkorde der Tonart As-Dur übrig, auch diese ersterben, nachdem ein letzter Schatten des Motivs im Violoncell vorübergehuscht, in eigens aufgehaltenem Rhythmus.

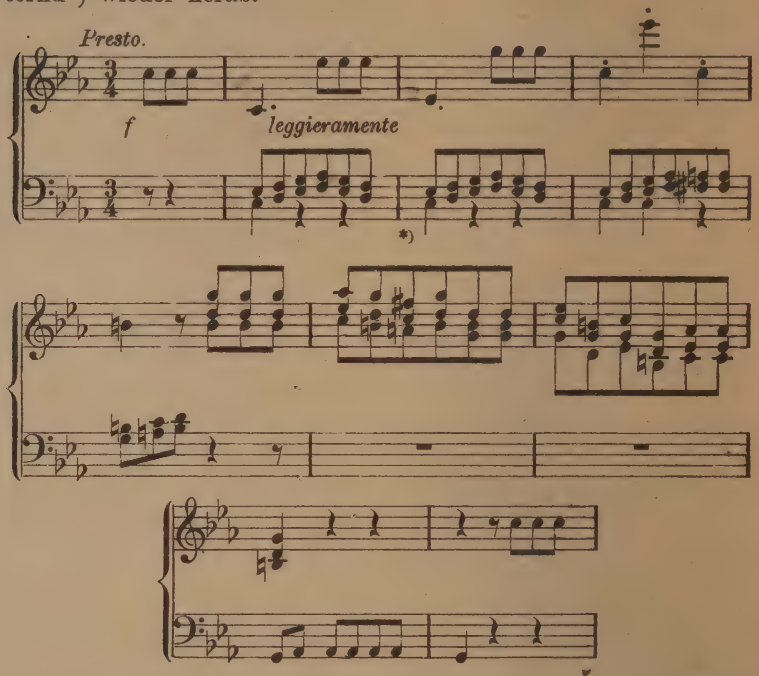
Beethoven hat die ihn erfüllende Klagestimmung ganz und voll ausgesprochen, auch das letzte Restchen derselben ist aus seinem Gemüte geflohen. Wie wird er nun sein Tongedicht fortsetzen?

Die festeste, männlichste, man möchte sagen streithafteste Stimmung erfüllt Beethoven in dem dritten Satze des Es-Dur-Quartetts op. 74, welcher unmöglich mehr „Scherzo" heißen kann.
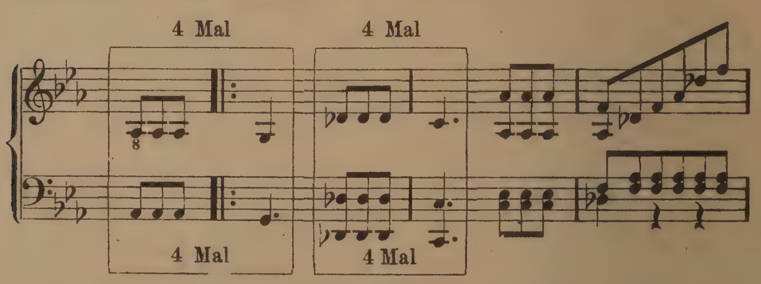
In trotziger Energie dringt das scharf gezeichnete, an die

*) Eigentümliches harmonisches Kolorit, das zweimalige fes der Viola wie Klarinettrufe aus weiter Ferne.

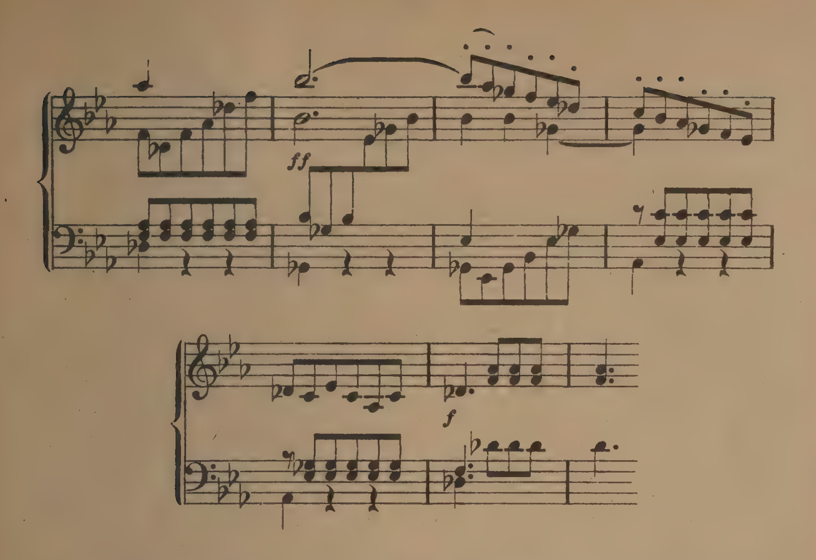
C-Moll-Symphonie erinnernde Motiv zur Höhe empor und senkt sich auf der erreichten Dominante, den Rhythmus der anfänglichen, aufgeregten Achtelbegleitung akzeptierend, lebhaft („flatternd") wieder herab.
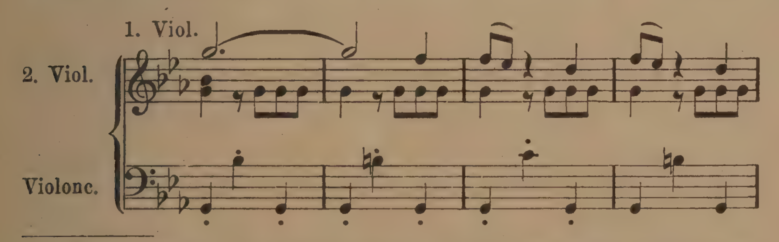


Die ganze achttaktige Periode wird wiederholt. Dann geht es unmittelbar in den zweiten Teil, und hier



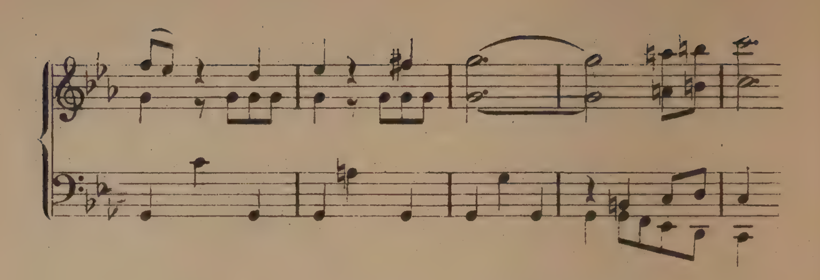
*) Der leichteren Ausführbarkeit auf dem Klavier wegen so geschrieben. In der Partitur erklingen die Mittelstimmen eine Oktave höher und das Violoncell in kurzen Schlägen auf c verstärkt durch die Oktave C.



pocht das Motiv erst recht trotzig, mit Beethovenscher Intensität im Unisono aller Stimmen, aber nach acht Takten reißt sich der Tondichter aus seiner finster grollenden Stimmung mächtig empor und erstürmt — man kann schon nicht anders sagen — die Tonart Des-Dur, um von da ebenso einfach-grandios, als heroisch nach F-Moll zu modulieren.*) Von F-Moll geht es erst in der ursprünglichen Bewegung (vorletztes Notenbeispiel); dann wie in zackigen Blitzen (Part. S. 125, letztes System, Takt 2—5, 8 bis 10) nach C-Moll und G-Moll, das aber sofort als Dominant-Tonart von C-Moll genommen wird. Und hier bringt nun der Meister die Stimmen in einen geradezu dramatischen Gegensatz:



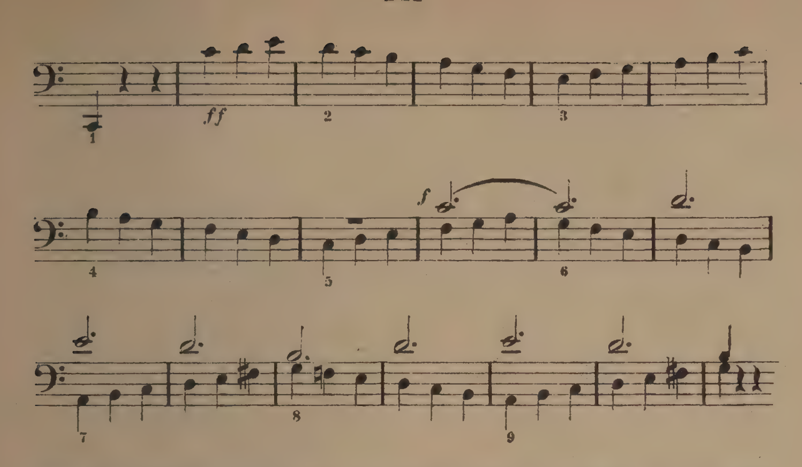
*) Bei dieser wundervollen Stelle, diesem gewaltigen Sprung auf Des-Dur, brach das ganze stock-italienische Publikum einer Quartettsoiree, welche die Florentiner in Florenz selbst gaben, in stürmischen Enthusiasmus aus, wie mir Jean Becker persönlich erzählte.



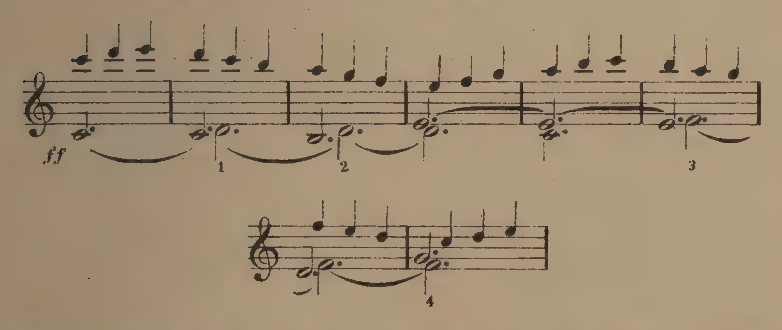
die zweite Violine klopft immerfort auf der Dominante nach dem Rhythmus des Grundmotivs, diesem stellt sich von Takt 3 des Beispiels in der Primgeige ein eigenwillig-knappes neues Motiv gegenüber, während das Violoncell, von der tiefliegenden Dominante abwechselnd auf die Dezime und Undezime (hinauf und wieder auf die Dominante zurück) springend, hier allein die Monotonie der Dynamik aufhebt. Der Satz drängt in echt Beethovenscher Weise (durch ein flüchtig ergriffenes G-Moll nach C-Moll, von da aber, da C als Dommante von F-Moll genommen wird) nach F-Moll, in welcher Tonart sich das originelle — eigensinnig-humoristische — Spiel mit den Gegensätzen von früher wiederholt. Diesmal folgt die Überleitung durch C-Moll nach der Parallele Es-Dur, und von da (S. 126, Syst. 2 der Partitur) senkt sich (in eigentümlicher Gegenstellung der Ober- und Unterstimmen) das Motiv (in der Primgeige scharf gezeichnet, in der Sekondvioline lebhafter bewegt) wunderschön abschwebend auf die Dominante von C-Moll, und hier zittert der Satz hoffnungslos — wie fieberfröstelnd — aus; doch nein, mit den drei unisonen As-Schlägen, welche den zweiten Teil eröffneten, ist der ganze Beethovensche Kampfesmut wieder hergestellt, und — den zweiten Teil wiederholend — führt uns der Tondichter noch einmal das Bild des Streites und Sieges und der Resignation vor, und zum zweitenmal verliert sich die Tonbewegung in ein angstvolles, leises Beben: wie öffnet sich jetzt ein Ausweg?

Da stürzt sich der Hauptsatz urplötzlich in das „Trio“ (Più presto, quasi prestissimo) C Dur, und hier folgt nun höchst bedeutsam und ganz unerhört bei Beethoven — sagt Marx — ein fester Gesang (*cantus firmus*), gegen den der Baß gewaltig und freudig ankämpft.

Dies — (man muß je zwei Takte $^{6}/_{4}$-Takte zusammenziehen. — „Quasi prestissimo“
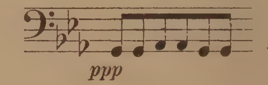


und die Zahlen deuten den Anfang jedes $^6/_4$-Taktes an) ist das Thema; es wird in Steigerung wiederholt; die erste Violine gibt den Viertelgang in der Höhe, die Secondgeige und Viola treten in Umschlingung ihrer Stimmen entgegen,



Takt 4, Syst. 2, S. 127 der Partitur tritt auch das Violoncell hinzu, breit und prächtig ist nun die ganze Stimmbewegung, unerschütterlich, zuversichtsvoll kämpft sich der feste Gesang in allen Unter-, dann in den zwei Oberstimmen, dann wieder abwechselnd in der Tiefe und Höhe gegen die streithaften Viertel durch, es ist eine Glaubenskraft, eine religiöse Freudigkeit in diesem Satze, welche auf das lebhafteste an Sebastian Bach erinnert; wir wüßten wenig Momente, wo sich die beiden großen Tonmeister, ohne auch die geringsten äußerlichen Reminiszenzen geistig so nahe ständen, wie in diesem Alternativ des dritten Satzes unseres Harfenquartetts.

Und hier — sagt Marx —, hier, im Vollgefühle erfrischter Kraft ist Beethoven unersättlich, findet er gleichsam kein Ende. Erst kam der Hauptsatz, dreiteilig mit Wiederholung des zusammengehörigen zweiten und dritten Teiles, dann das Trio mit unablässiger Durcharbeitung desselben Gedankens, dann wird der Hauptsatz, dann nochmals das Trio, dann nochmals der Hauptsatz Note für Note wiederholt, zuletzt aus demselben noch ein Anhang von 45 Takten zur Überleitung in das Finale gezogen. Marx rechtfertigt diese bisher unerhörten Wiederholungen als ein biographisches Moment, er sagt: „Gerade das Beharren bei dem Gedanken glaubensstarker Zuversicht war hier das wahrhaft Rettende; kein Wechsel, keine Häufung noch so bedeutender Gedanken hätte so viel gegolten. Das Trio ist es, das wiederholt werden mußte; die Wiederholung des Hauptsatzes war nur formelle Folge davon*)."

Wenn das leise Auszittern des Hauptsatzes zuerst zur energischen Wiederaufnahme des zweiten Teiles, dann mit gewaltigem Einsatz des C-Dur-Akkordes unmittelbar in das Trio führte, so weist uns diese „Bebefigur",



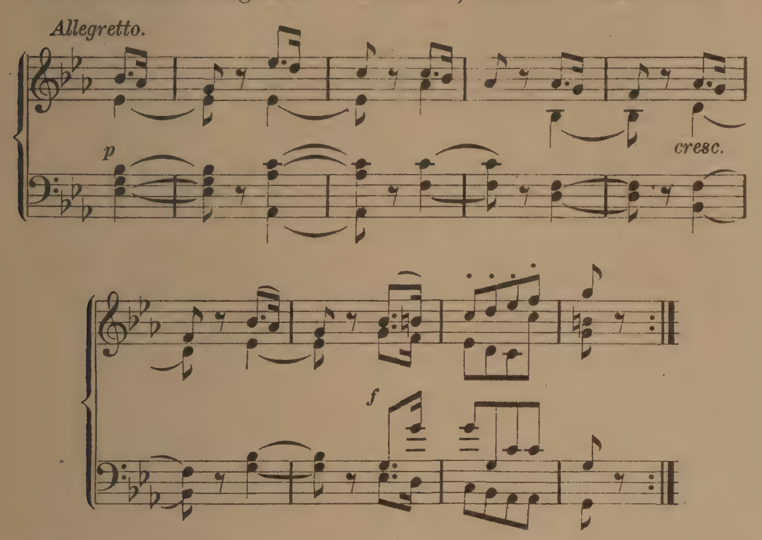
welche früher *pp*, jetzt noch leiser: *ppp* zu nehmen ist, vom Beginn der merkwürdigen „Coda" an nach mystisch-dunklen Regionen, es wird unerwartet die Tonart As-Dur ergriffen, und von da beginnt ein seltsames, stets ganz leise gehaltenes und doch überaus regsames Suchen und Tasten, es gilt die düster hoffnungslose Stimmung abzuschütteln und sich emporzuringen zu Licht und Glanz. In ähnlicher Weise schien ja früher einmal der dritte Satz der C-Moll-Symphonie in der geheimnisvollen Urtiefe der Tonwelt versunken, und ist aus dieser musikalischen Urnacht die Sonne des Finales um so glanzvoller und prächtiger emporgestiegen. Ein so triumphierender Abschluß ist dem „Harfenquartett" nicht vergönnt.

Denn dieser merkwürdige Anhang des dritten Satzes führt zu einem schlichten, friedlichen und anspruchslosen Gesange

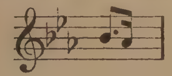
---

*) In der Praxis nimmt man wohl gewöhnlich das Trio nur einmal und den Hauptsatz nur mit einmaliger Wiederholung. Doch scheinen uns die von Beethoven ausdrücklich vorgeschriebenen Repetitionen hier geistig weit wichtiger, als jene im E-Moll-Quartett op. 59.

der Entsagung, welchen der Meister als „Thema“ zu sechs Variationen (oder, wenn man die einzelnen Partien der letzten Variation selbständig faßt — deren 10) benutzt. Das Thema



ist zweiteilig, im ersten Teil wird das Motiv



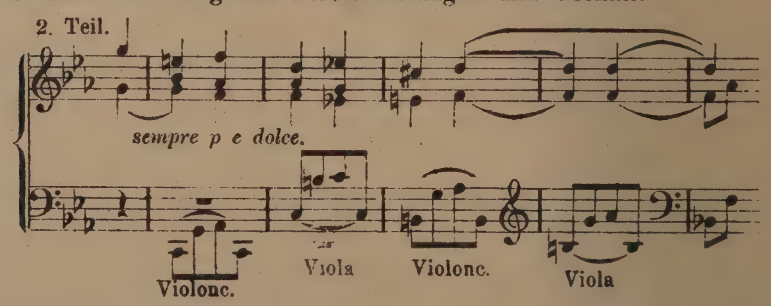
siebenmal, im zweiten Teil zehnmal gebracht. In den Variationen bringt Beethoven noch einmal die zwei Grundstimmungen des Quatuors, die kräftig-heitere und die wehmütig-ergebene, abwechselnd zum Ausdruck und zwar so, daß immer je eine Variation dieser, die andere der kontrastierenden Stimmung gewidmet ist. Aber in eigentlichen Gegensatz treten diese Stimmungen jetzt nicht mehr, der Meister hat sie als Mensch besiegt und er läßt sie nur als Künstler aus seinem Werke widerspiegeln. Alles fügt sich hier dem Machtgebot thematischer Arbeit, durch eben diese Arbeit, durch das rein musikalische Schaffen gewinnt sich der Tondichter wie im Finale des ersten Rasumoffsky-Quartetts den vollen Frieden der Seele.

Aber allerdings hat dieses „Arbeiten“ seine Grenze, und zwar in der subjektiven, weniger auf Kunstgelehrsamkeit, als auf ein immerwährendes Entwickeln aus dem Innern heraus angelegten Genialität Beethovens.

In der **ersten** Variation will nun Beethoven durchaus nichts entwickeln, sondern er **arbeitet** hier streng im Geiste der Altmeister, er bringt die Stimmen in imitatorische Bewegung zuerst parallel, dann gegeneinandergestellt. Es hat diese Variation etwas Zuversichtliches, herb-Freudiges, wie an Prüfungen Erstarktes, daß aber die Stimmführung, rein musikalisch genommen, ein wenig hart und eckig sei, kann nur ein blinder Beethovenanbeter leugnen.

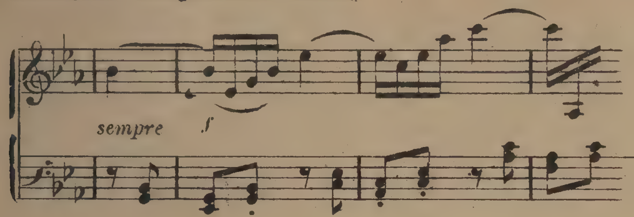
Dagegen haben wir den ganzen unübertrefflichen Beethoven in der blühend-melodischen **zweiten** Variation, in welcher der süßen Weichheit ein prägnanterer Ausdruck wurde, als in der ersten Variation ein solcher der männlichen Kraft. Das Musikalisch-Charakteristische dieses zweiten Stückes (S. 136 der Part.) ist ein holder und innigster Triolengesang der Viola, welcher das Ganze wie eine Blumengirlande durchzieht und einfaßt. Aus der schwärmerisch-sehnsüchtigen Stimmung der zweiten Variation reißt sich Nr. 3 mutig empor, Secondgeige und Violoncell bringen das Thema als rollende Sechzehntelfigur, beide in genau derselben rhythmischen Bewegung, aber nicht unisono, sondern in der Decime voneinander entfernt, dazu erste Geige und Viola in kurzen Vierteln (immer auf dem zweiten und vierten Taktteil) nachschlagend, bis — am Schlusse des zweiten Teiles — sich endlich die Sechzehntelfigur über **alle** Stimmen verbreitet. — Der Stimmung und Bewegung des Themas schließt sich die **vierte** Variation am engsten an. Die erste Violine singt still und weich das Thema (in gehaltenen Viertelnoten) vor sich hin oder gleichsam in sich hinein, während die Unterstimmen das Thema verkürzt, in eine innige Achtelfigur umgeformt bringen und die zwei Bewegungen reizend ineinanderfließen.

In harmonischer Beziehung weist diese Variation schon deutlich auf die letzte Periode des Meisters hin, u. a., wenn im zweiten Teile folgende Fortschreitungen und Vorhalte



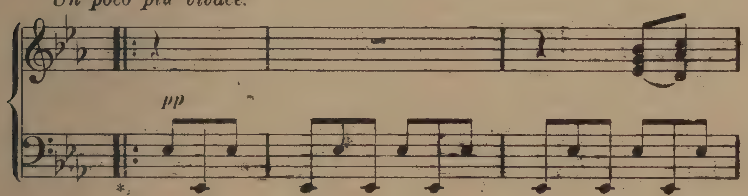
vorkommen.

Die fünfte Variation entspricht geistig der dritten, der musikalische Ausdruck ist ein noch mehr munterer, entschiedener. Der konsequent ausgeführte Anfang



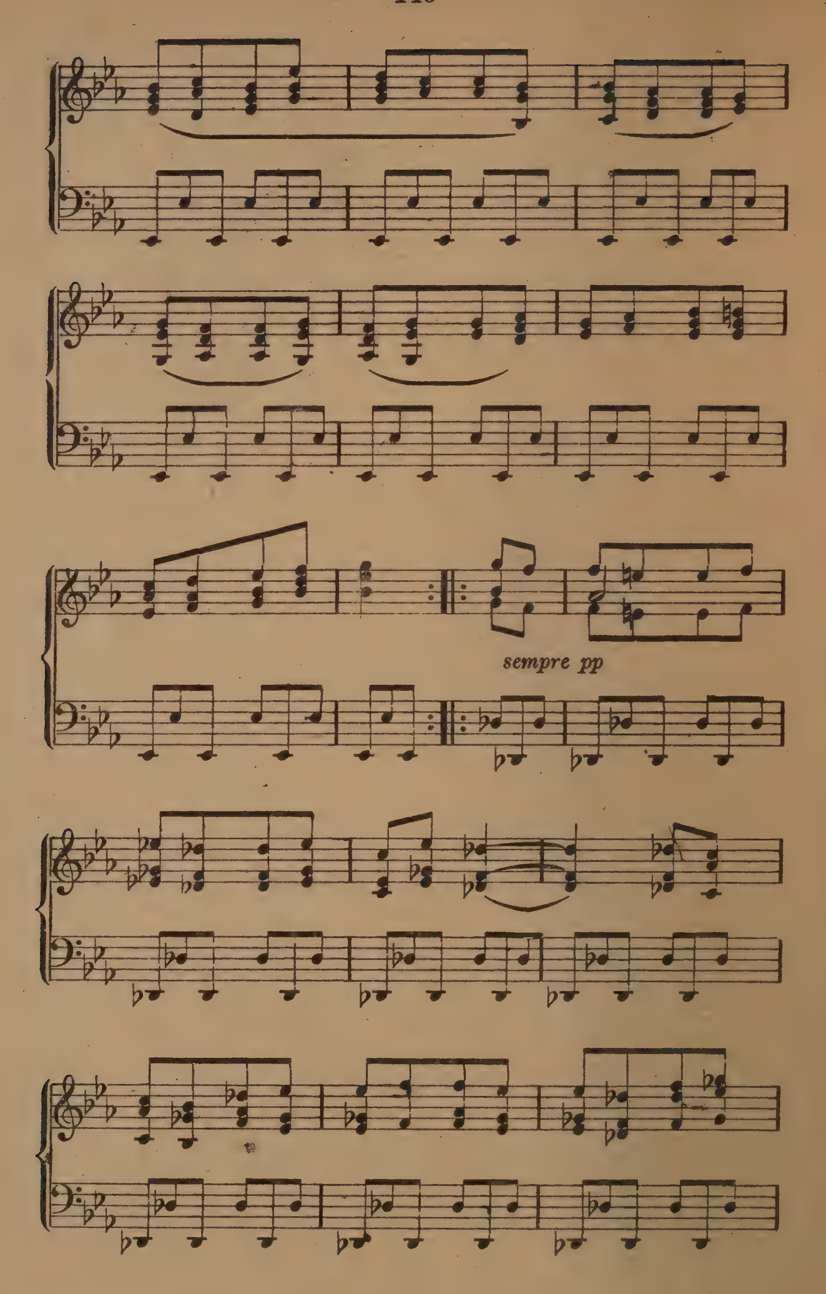
zeigt, daß die Primgeige frohen Mutes mit ihrer scharf gezeichneten Figur nach der Höhe dringt, während der markige, zweistimmige Unterbau in der prägnanten Rhythmik für sich allein eine Variation darstellen könnte.

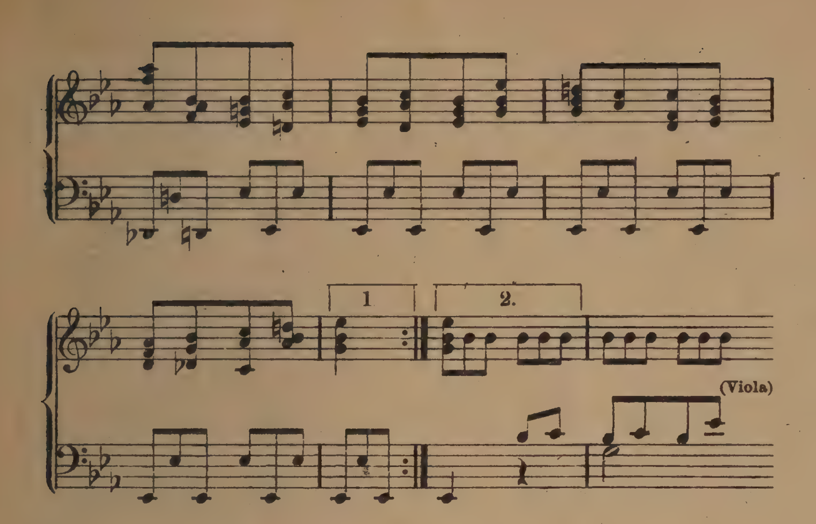
Die merkwürdigste und zukunftsvollste, auf Schubert und Schumann und zugleich auf die neunte Symphonie deutende Variation ist die sechste oder vielmehr, da sich von nun an alles eng aneinanderschließt, der Anfang, die erste Partie der sechsten Variation. Dieselbe strebt durch ihre ganz eigenartige Klangwirkung entschieden aus dem Quartett heraus, nach dem Orchester. die monotonen Triolenschläge des Violoncells imitieren die Pauke, aus dem Harmoniegeflecht der Oberstimmen glaubt man Holzbläser und Hörner herauszuhören, alles ist sehr bewegt, aber ganz leise gehalten und klingt wie aus weiter Ferne. Doch lassen wir die Töne selbst sprechen und bitten wir die Leser, namentlich auf den genialen Harmonieschritt von es nach des zu Anfang des zweiten Teiles und die nicht minder überraschende Rückwendung nach es zu achten.



*) NB. Der leichteren Ausführbarkeit und des besseren Klanges auf dem Klavier halber so geschrieben, in der Partitur klopft das Violoncell unausgesetzt auf.



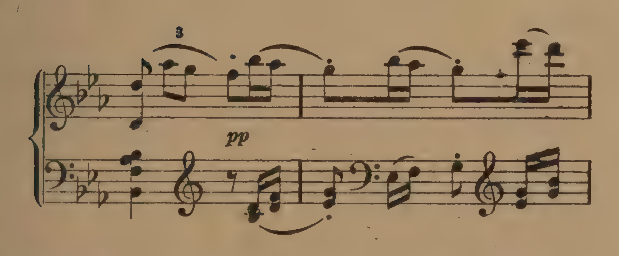

sempre pp



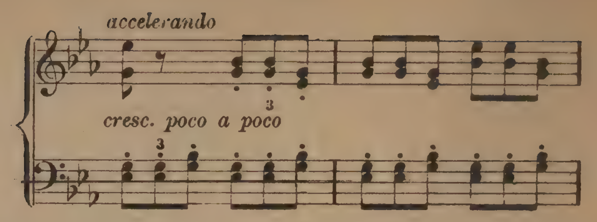
Von dem zweiten Abschlusse dieser sechsten Variation an geht alles in ununterbrochenem Flusse dem Ende zu. Die Viola, dann die Primgeige, dann das Violoncell fassen den in den Takten 3—7 enthaltenen Figureninhalt als Thema, aber metamorphosiert, energisch an; die Triolenbewegung der Begleitung und der feste $^4/_8$-Schritt der Melodie suchen sich den Vorsprung abzugewinnen, drängen und treiben einander vorwärts; die Triolenbewegung siegt, und es entwickeln sich nun wie im Fluge nacheinander folgende Variationsmomente: Aus der Geigenstelle
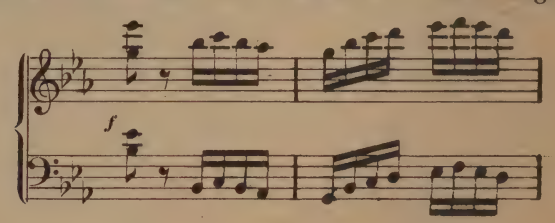


wird



aus dieser Figur nach acht Takten in jähem Sprung:



und endlich wieder nach acht Takten als volles Allegro,



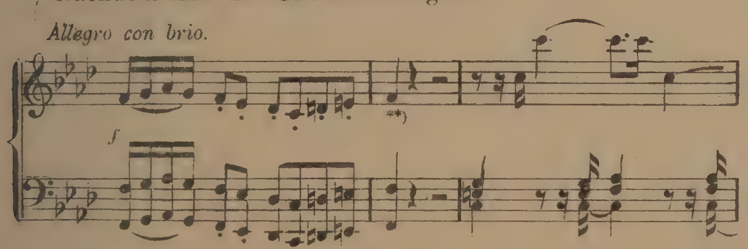
in welcher Unisonobewegung der Leser wohl sofort die Figur der dritten Variation erkennt, die dort nur angedeutete mutige Stimmung ist hier zur Erfüllung gekommen, dennoch geht das Quartett, nachdem dieser letzte Variationsabschluß sich in stürmischem *Fortissimo* ausgebraust hat, leise — *piano* — und auf dem Dreiklang der zweiten Lage — aus: die alte Heldenkraft der Quartette op. 59 ist in dem Harfenquartett doch nicht mehr das eigentliche movens gewesen. Bewunderungswürdig ist die musikalische Erfindungskraft in diesem Finale, besonders auf den zwei letzten Partiturseiten, wo aus der unscheinbaren Tonblüte des Themas Gedanke auf Gedanke aufsprießt, förmlich hervorgezaubert wird und zugleich die effektvollste dynamische Steigerung erreicht wurde.

Quartett F-Moll op. 95.

Ein Jahr nach Herausgabe des „Harfenquartettes“ komponierte Beethoven schon wieder ein neues Quatuor, das aber erst viel später in den Katalog seiner Werke eingereiht wurde, daher auch eine weit höhere Opuszahl trägt: es ist das F-Moll-Quartett op. 95, das er dem Hofsekretär v. Zmeskal gewidmet hat. Beethoven hat es mit diesem Werke besonders ernst genommen, er bezeichnet die Komposition ausdrücklich als „Quatuor serioso“, er wollte damit gleich im voraus feststellen, daß es sich um keine Quartettunterhaltung, kein harmloses Tonspiel handle, sondern um ernsteste Gedankenerörterung.

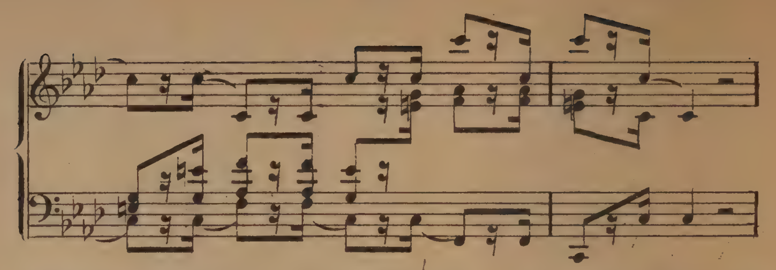
L. Nohl erklärt das F-Moll-Quartett für das erste ganz selbständige, von Anfang bis Ende bedeutende Quatuor Beethovens und stellt es über alle vorhergehenden. Das ist nun allerdings zu viel behauptet, denn die symphonische Größe der Rasumoffsky-Quartette ist hier nicht erreicht, wohl aber zeigt sich im F-Moll-Quartett ein Fortschritt durch den konzentrierten, auf die einfachste und doch schärfst treffende Thematik zurückgeführten Gedankenausdruck, sowie durch die sachgemäßeste Verwendung der Mittel: dieses Werk konnte eben nur Quartett sein und nichts anderes*). Das Quartett ist knapp gehalten, knapper selbst, als einige der Quatuors op. 18, aber es deutet das nicht vielleicht auf ein Zurückgreifen nach einem früheren Standpunkt, sondern auf den energischen Entschluß, diesmal möglichst nur zur Hauptsache Gehöriges zu geben, alles Nebensächliche, allen nur rein musikalischen Reiz auf ein Minimum einzuschränken. Es ist gleichsam die schlagfertige Kürze des Dramatikers, die hier waltet, man wird im F-Moll-Quartett gar oft — nicht in der technischen Gestaltung, wohl aber geistig — an Gluck erinnert. Ungemein energisch tritt gleich der erste Satz auf. Er eröffnet mit einem merkwürdigen Doppelthema, der Vordersatz desselben bildet eine der imposantesten Unisonofiguren, die Beethoven je hingeschrieben (man möchte hier sagen: in Erz gegraben), im Nachsatz springen die Stimmen auf das Machtgebot des hier ein wenig eigenwilligen Meisters seltsam gegeneinander, der Rhythmus ist aufs schärfste ausgeprägt, die eigentümliche Doppelgestaltung kündet im voraus eine sehr mannigfaltige Entwicklung an, welche großartig namentlich im Durchführungsteil auftreten wird.

Nachdem sich das Thema anfangs so

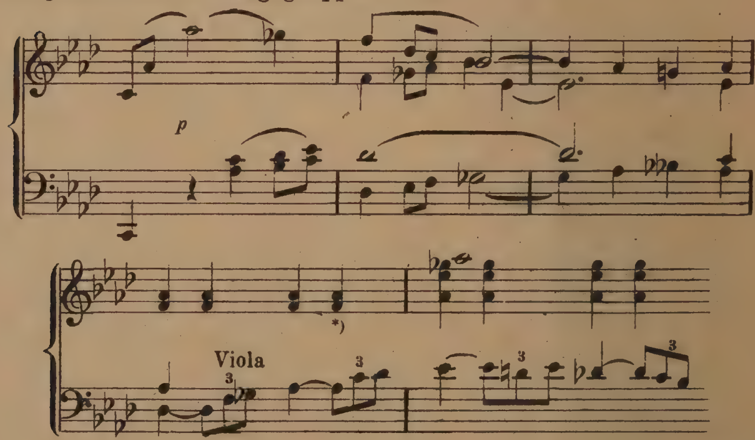


*) Das stellte sich in der Wirkung erst recht heraus, als Gustav Mahler dieses Quartett am 15. Januar 1899 in einem Wiener philharmonischen Konzert vom ganzen Streichorchester spielen ließ!

**) Um zu erkennen, wie viel Beethoven an Ausdruckskraft seiner Motive gewonnen, vergleiche man das gleichfalls unisono von f nach f zurückkehrende Grundmotiv des ersten Satzes des F-Quartetts op. 18 mit Obigem.

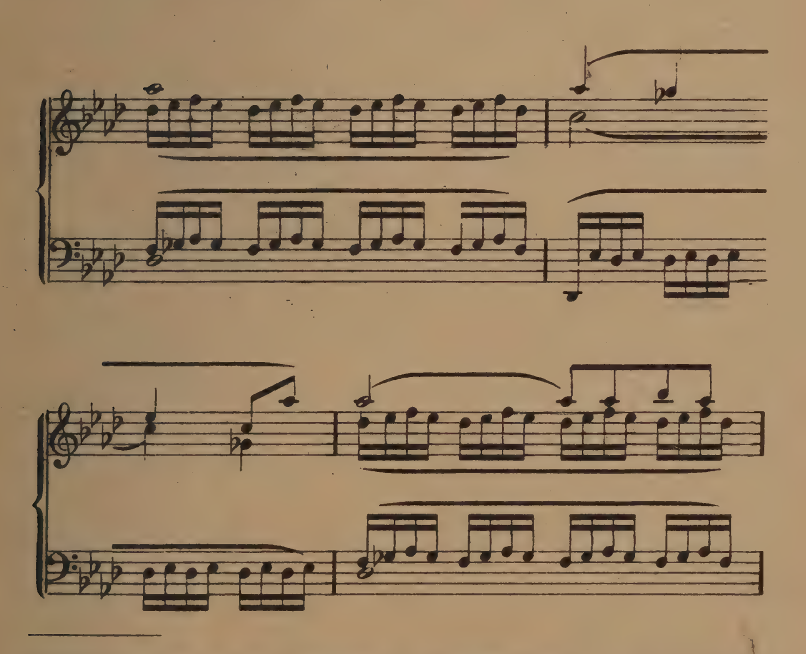


aufgestellt, springt der erste Gedanke — wir wollen ihn das Unisonomotiv nennen — im Violoncell unter scharfem Einsatz der übrigen schroff und unvermittelt auf Ges (diese jähen Modulationsrucke sind ein Hauptcharakteristikum des Satzes), dämpft aber diesen ungestümen *sf*-Einbruch sogleich zu *piano*, wendet sich schmerzlich nach F-Moll zurück, wo man unter dem fruchtlosen Aufbäumen des Violoncells in der Primgeige förmliche Klagerufe vernimmt. Das festet sich zu einem ruhigen Satze, in dessen Tiefe (in der Viola) aber das Grundmotiv fortgrollt, während der seltsame Nonensprung in der Melodie der ersten Violine nervöse Überreizung verrät. Das Unisonomotiv drängt stärker und stärker durch, bis sich der Satz mit dem ursprünglichen Ungestüm auf den Anfang zurückstürzt, von diesem aber nicht in das Springmotiv, sondern — unter gleichsam zorniger Fortsetzung des Grundmotivs — nach dem Seitensatz, der mild zusprechenden Gesangsgruppe in Des
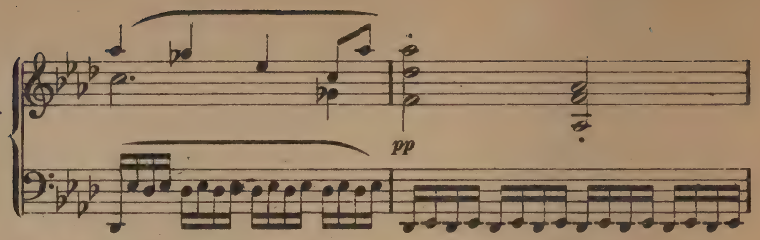


*) = Klaviereffekt: in der Partitur, welche wir hier wieder in die Hand zu nehmen bitten, hält im vierten Takt obigen Beispieles die Primgeige as aus, während die zweite Violine abwechselnd f-as

sich wendet. Die Triolenmelodie der Viola verbreitet sich in den übrigen Stimmen, während dazu die Primgeige einen gehaltenen Gesang in Vierteln und später ebenfalls eine Triolenbewegung, aber eine den Unterstimmen gerade entgegengesetzte bringt. Da regt sich unter diesen Triolen mit kühnem Einsatz das ursprüngliche Sechzehntelmotiv, welches den Anfang wiederbringen zu wollen scheint, aber im entscheidenden Moment stürzt sich der Satz von Des nach A und braust mit einem gewaltigen Laufe in A-Dur nach der Höhe, bricht aber hier auf der Dominante von a ab und wendet sich im nächsten Takt weich und innig *piano* nach Des zurück. In dieses Des setzt Beethoven nun auch den seelenvollen Schlußsatz, in welchem das Sechzehntelmotiv (in 2. Geige und Viola in der Anfangsgestalt, im Violoncell aber zu einer Sekundenfigur umgeformt) als Begleitung genommen wird, auf welcher ruhend ein holder Gesang den Saiten der Primgeige sich entringt.



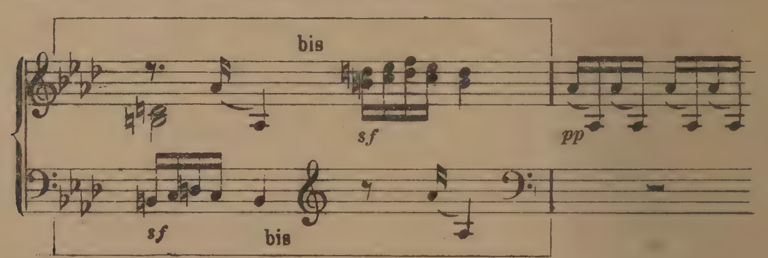
---

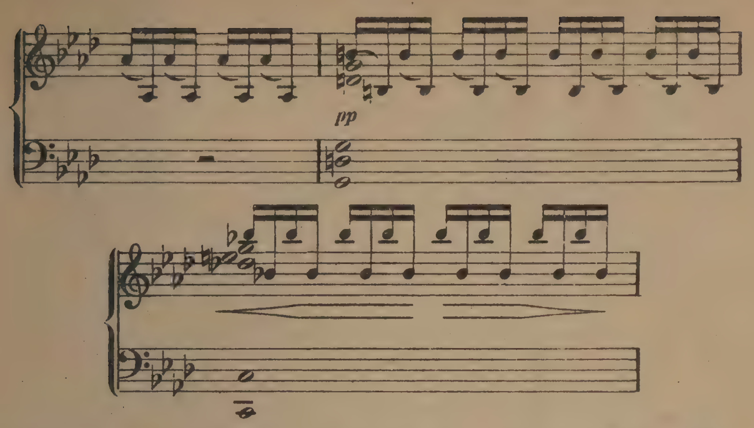
intoniert, analog ist das Verhältnis im nächsten Takt. — Als Partitur denken wir wieder an die Peters'sche, welche unter Nr. 1023c die Quatuors op. 95, 127 und 130 in einem Bande faßt.



Das klingt aber nicht, wie erwartet, auf Des aus, sondern stürzt, wie früher (durch Erhöhung des as zu a) nach A-Dur, so jetzt durch Erhöhung des des zu d) nach D-Dur und bricht — nach, einem kürzeren Sturmlauf als früher — auf d jäh ab. Dann kehrt in Des-Dur — als ob nichts geschehen wäre — der gesangvolle Schlußsatz wieder und tönt nun wirklich in eben dieser Tonart leise aus, aber nicht auf dem Grundakkord, sondern spannend, fragend auf der Dominante as. — —

Als Antwort darauf erschallt nun ganz unerwartet in gewaltigem *fortissimo* der Unisono-Gedanke (die Sechzehntelfigur aber nur im Violoncell, die anderen Stimmen den Akkord aushaltend) zum ersten Mal in F-Dur, das aber sofort als Dominante von B-Moll genommen wird, in welcher Tonart nun der bei aller Kürze großartige Durchführungsteil unseres Quartettsatzes eröffnet. Schon in dem erwähnten Takte (S. 4, Syst. 4, Takt 2 der Partitur) antwortet dem Motiv des Violoncells eine Nachahmung in der Viola, dann grollen die Mittelstimmen mit dem Sechzehntelmotiv gegen einen diatonisch aufsteigenden Viertelgang der Primgeige, der Satz drängt durch verminderte Septimenakkorde nach F-Moll zurück, — und hier entbrennt nun der heißeste Kampf zwischen den Stimmen, zuerst ausschließlich mit den Waffen des Sechzehntelmotivs, dann des Springmotivs geführt und endlich in wahrhaft genialer Kombination beider Hauptmotive, welche neuerdings die unumschränkte Herrschaft des Meisters über den Rhythmus bekundet: denn da treten zwei vollkommen gegensätzliche Bewegungen gleichzeitig auf, eine bekämpft die andere, und doch ist jede aufs schärfste gezeichnet:



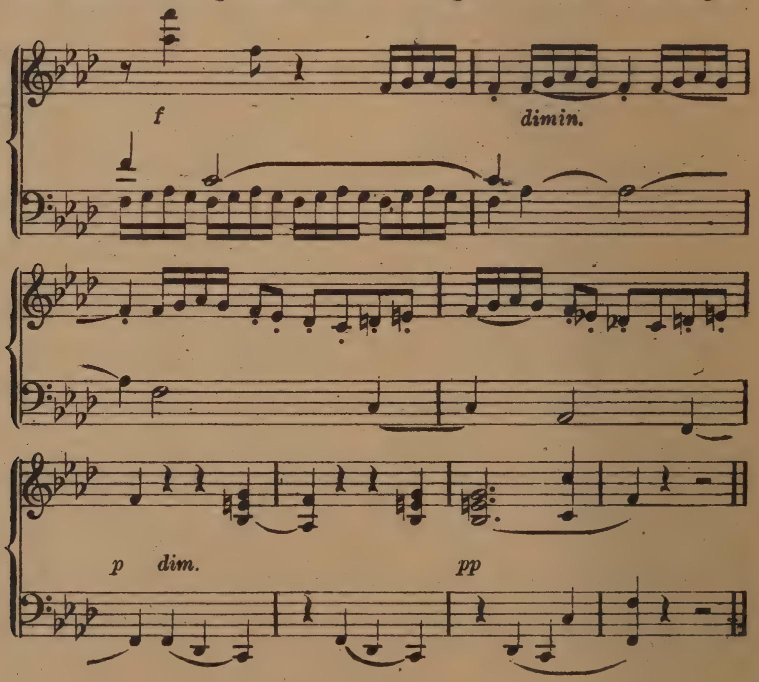


Nach der dramatischen Bewegtheit der zwei mit größter Tonstärke vorzutragenden ersten Takte des Beispiels, in welchem die Stimmen wie Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag einsetzen, ist das *pp* monoton vibrierende as des nächsten Taktes von unvergleichlicher, fast grausiger Wirkung. Es ist nicht Ruhe in diesen drei Pianotakten ausgesprochen, es ist Vorbereitung neuer Wetterschläge, und mit Einbruch der letzeren (S. 5, Syst. 3 der Part.) wird die Bewegung erst recht drängend und ungestüm. Indem sich die Unterstimmen mit dem Grundmotiv die Rede abzuschneiden suchen und in der Primgeige oben, wie eine fahl beleuchtete Lufterscheinung, unausgesetzt in Sechzehnteln $\overline{\overline{c}}$ — $\overline{c}$ vibriert (wie früher $\overline{as}$ — as usw.), läßt die 2. Violine dazwischen einen leisen, aber entsetzlich schrillen Wehelaut ertönen. Die schmerzliche Energie des Satzes ist auf ihrem Höhepunkt angekommen, und wir sind nun unversehens wieder beim Anfang des Quartetts: der dritte Teil beginnt. Aber aus demselben ist das Springmotiv ganz ausgeschieden, es folgt das letztere nicht als zweiter Absatz dem Unisono-Gedanken, sondern dieser allein ist es nun, der in gesteigerter Energie in Verbindung mit Seiten- und Schlußsatz die Durchführung beherrscht.

Der Seitensatz (die Gesangsgruppe) tritt wie früher in des auf, wendet sich aber alsbald nach F-Dur, in welchem Ton auch der Schlußsatz erscheint. Auch die ungestümen, momentanen Ausweichungen in entlegene Tonarten kehren wieder (das F-Dur stürzt diesmal auf G-Moll), dann klingt alles auf c als der Dominante von f aus.

Nun wird aber, wie zuvor der Durchführungsteil mit dem grandios eingesetzten F-Dur-Akkorde (und dem Sechzehntel-

motiv im Violoncell), so jetzt mit dem Des-Dur-Akkord (unter dem das Grundmotiv grollt) die Coda eröffnet, eine der machtvollsten, die Beethoven je komponierte. Es liegt etwas von der unerbittlichen todestrotzigen Energie des „Coriolan" in dem Ausgange dieses merkwürdigen Quartettsatzes. Während bisher nur die Sechzehntelfigur des Hauptmotivs meisterlich durchgeführt wurde, kommt jetzt auch die Achtelfigur zu ihrem Recht, sie schwingt (alles in chromatischer Modulation auf vermindertem Septimenakkord) in Primgeige und Violoncell mit wildester Energie auf und nieder, die Mittelstimmen forcieren dazu großartig den schlechten Taktteil, bis sie endlich der Achtelbewegung der höchsten und tiefsten Stimme wieder das Sechzehntelgrundmotiv entgegensetzen, welches sich nun unverrückt, marmorfest aufstellt und nicht mehr abläßt, und sich ganz zuletzt, während die Tonstärke mehr und mehr abnimmt, sein eigenes Grab gräbt. Zugleich aber verzieht sich das so lange grollende Gewitter in den letzten Takten, in welchen Beethoven mit den einfachsten Mitteln einen unübertrefflichen Ausdruck erzielt, wie er denn überhaupt in diesem Quartettsatz einmal wieder fast unerreichbar gewußt hat, mit wenigen Worten viel zu sagen.

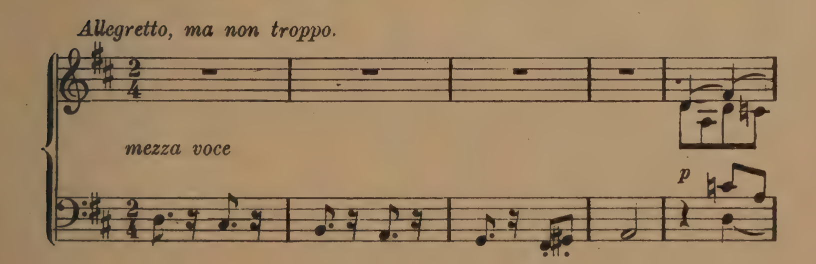


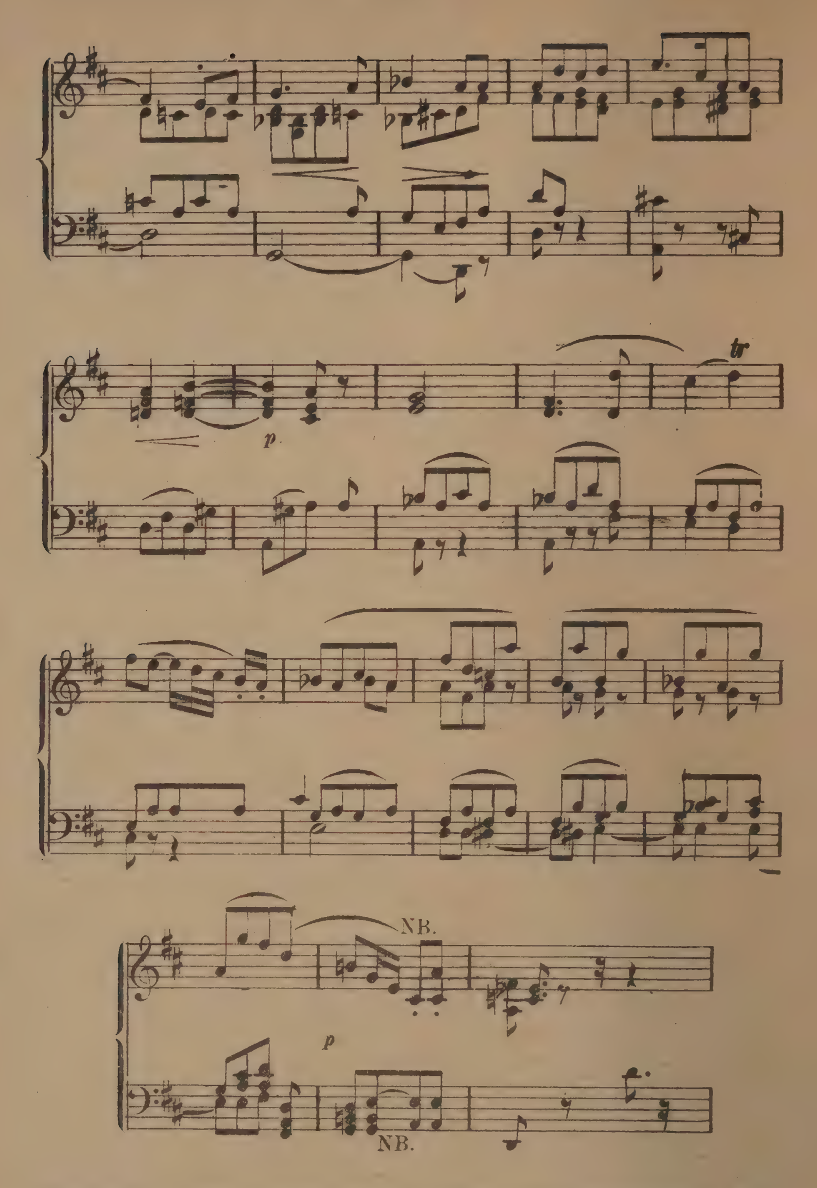
Dieser Abschluß wird für alle diejenigen ein ewiges Muster bleiben, welche ein Tonstück in vollkommenster Einheit ergreifend verklingen lassen wollen.

Ein sehr ernster, gehaltener und dabei doch vom innersten Grunde aus seelenvoller Satz folgt dem hochaufgeregten ersten Allegro des F-Moll-Quartets. Dieses Andante (von Beethoven eigentlich „Allegretto, ma non troppo“ bezeichnet), $^2/_4$, D-Dur, ist einer jener Sätze, welche am augenfälligsten zeigen, daß es im Schaffen des Meisters keinen Sprung, keine Lücke gibt. Das vorliegende Allegretto bildet eine förmliche Brücke zwischen der zweiten und dritten Periode Beethoven's. Auf jene weist die übersichtliche formelle Gestaltung des Stückes im ganzen, wie des Hauptsatzes insbesondere, diese verrät sich ganz deutlich in gewissen Modulationen und melodischen Wendungen, welche die mächtigste innere Bewegung, ein überströmendes Gefühl offenbaren, sowie durch die Anwendung des fugierten Stiles im Mittelsatze, und zwar behandelt der Meister hier schon ganz wie in seinen letzten Werken die Fuge nicht streng, sondern frei, man kann sagen, jeder einzelne Ruck dieser „Durchführung“ bezeichnet einen gesteigerten Gefühlsakzent.

Die ersten vier Takte unseres Allegrettos führen den Hörer in das Innerste der Beethoven'schen Gemütswelt, die Töne schreiten leise, wie es sich gebührt, wenn man eine Kirche betritt: erst dann beginnt der milde, aber zuversichtliche, ernstfeierliche Gesang, welcher sich von Takt zu Takt steigert und endlich (Takt 12—23 — die zwei letzten des anschließenden Notenbeispiels) mit einer seelenvollsten Wendung abschließt, wie sie nur Beethoven gegeben war.

Man beachte vor allem das harmonische Kolorit des Satzes, welcher sich recht eigentlich zwischen G-Moll und D-Dur bewegt und immer, wenn das entschiedene Dur ergriffen scheint, sofort durch eine überraschende Mollwendung den Sinn verändert.

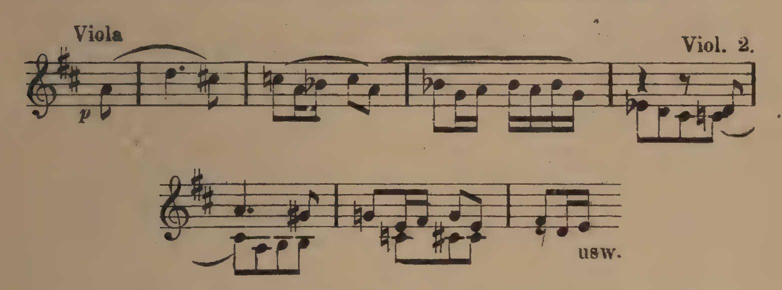




Nachdem in den letzten sechs Takten die musikalische Rede sich so schön gesteigert (beachtenswert besonders die Vorhalte

und die Akzentuierung, welche die schlechten Taktteile hervorhebt), folgt der bisher entwickelten großen ersten Periode ein ruhig-heiteres, gewissermaßen die angeschlagene Stimmung bekräftigendes Nachspiel von zwölf Takten.

Nun aber intoniert die Viola ein seltsam gestaltetes (Marx sagt: sich mühsam durchwindendes), nicht präzis abgeschlossenes Fugenthema, und mit Eintritt des hieraus entwickelten Fugatos wird die Stimmung ernster und unruhiger, die Brust des Tondichters ist beklommen, seine Tonsprache klingt wie Suchen und Nichtfinden, und die wesentlich chromatisch gehaltene Ent-



wickelung bringt Wehlaute, welche an das wunderbare A-Moll-Allegretto des C-Dur-Quartetts erinnern.

Die heftige Bewegung nimmt ab, und die leisen Schritte der „Einleitung“ sind es, welche den Satz und das Gemüt des Tondichters scheinbar ganz zur Ruhe bringen. Aber es wird jetzt nicht die Introduktion in ihrer ursprünglichen Gestalt genommen, sondern das abwärtsschreitende Motiv, welches hier in As eintrat (im Anfang mezza voce, jetzt *pp*), erstreckt seinen stillen Gang, fort und fort modulierend, über zwölf Takte. Diese Episode der feierlichen Sammlung dauert nicht lange, sie endet mit einem tiefen Atemholen auf der Dominante von D. Dann tritt neuerdings das Fugato ein, wieder anders gestaltet; im Anfange arbeitet es sich rüstig ab, und ein energischerer Zug als der frühere scheint es ans Ziel zu führen (wir müssen bitten, hier sich genau S. 11 der Partitur anzusehen), aber da dieses Ziel — der wahre Seelenfriede — doch nicht erreicht wird, so nimmt der Satz in leidenschaftlicher Steigerung zuletzt eine fast zornige Physiognomie an, um endlich, nachdem er am heftigsten gegrollt, wie vernichtet in sich zusammenzubrechen.

Mit einem Meisterzug läßt der Tondichter die Sechzehntelfigur, welche am Schlusse die Fugenentwickelung beherrscht (oder eigentlich ein fernes Echo dieser Grollstimme), unmittelbar

in den ersten Takt der Introduktion einmünden (S. 12, System 2, Takt 3 der Partitur), welche letztere hier in ursprünglicher Fassung erscheint, und hiermit ist zum Anfange des Allegrettos zurückgeleitet.

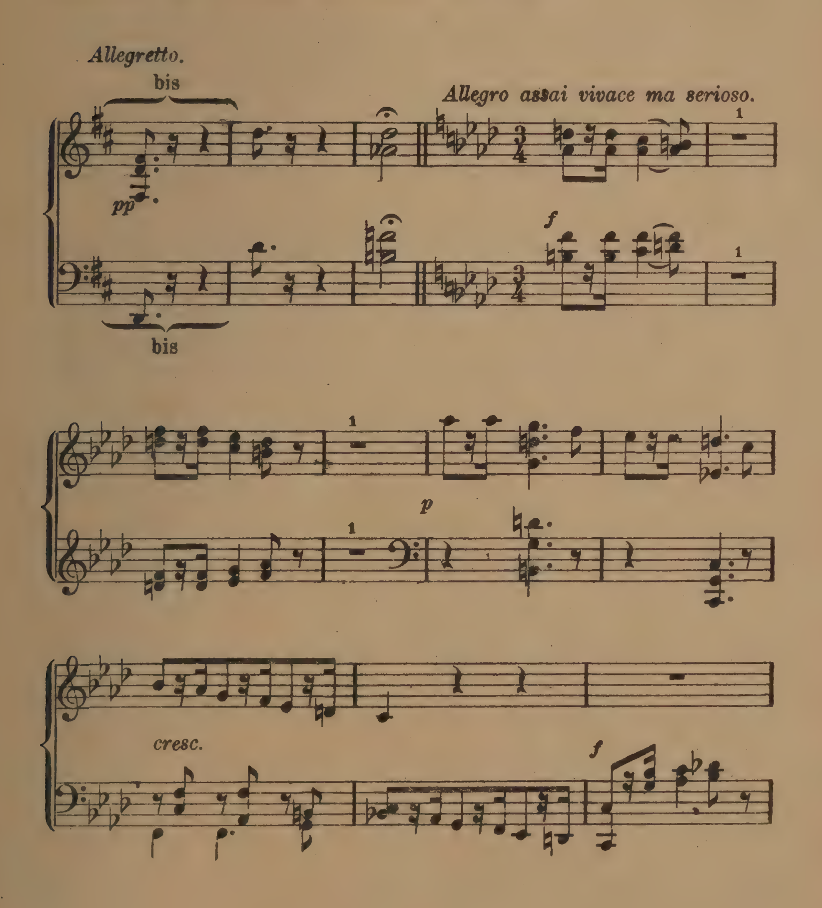
Mit dem wiederergriffenen Anfang unseres Andantes ist die Entwickelung zuerst der ursprünglich gegebenen analog. Der ruhig-ernste Gesang des Hauptthemas strömt musikalisch-breit, wie anfangs, dahin, in manchem Zug aber heißer, bewegter als früher. (S. 12 der Partitur, System 3: Verlegung der Melodie in eine höhere Oktave, Mordent in Takt 4 usw.) —

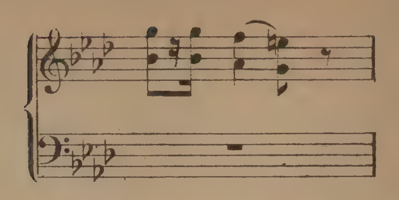
Nun folgt wieder (nach dem seelenvollen Abschlusse) das heiter-bekräftigende Nachspiel von früher, es stellt sich jetzt noch zuversichtlicher auf, es will nicht weichen, will sich ausbreiten. Aber da mahnt leise, düster das Fugenthema in der Viola und beunruhigt auch die übrigen Stimmen: soll die beklommene Seelenstimmung wiederkehren? Nein, das Fugenthema beschwichtigt sich mild und milder (in der wunderbar schönen Wendung nach F-Dur: S. 13 der Partitur, System 2, Takt 3—5) und weicht endlich für immer, während sich nun erst der Gesang der ersten thematischen Periode recht innig, ausdrucksvoll, ja man möchte sagen: zärtlich entfalten kann. Zu welch unbeschreiblich schönem und edlen melodischem Ausdruck der Tondichter sich hier am Schlusse seines Andantes aufschwingt, das mag man aus der Partitur (S. 13) ablesen oder noch besser bei der nächsten Aufführung in lebendiger Tongestalt auf sich wirken lassen. Es ist übrigens hier eine jener überschwenglichen und zugleich glückselig-heiteren Steigerungen geboten, wie sie sonst überwiegend nur der letzten Schaffensperiode des Meisters eigen sind. — Es scheint, als könne sich der Tondichter von seinen jetzt so lieblich-innig sprechenden Motiven gar nicht trennen, dann erst — nachdem er sein Herz voll ausgeschüttet — zieht er sich still-glücklich in sich selbst zurück, es sind die Schritte der „Einleitung", welche, sinnig umgeformt, endlich den Satz auf dem Grundton d (in Primgeige und Violoncell) verklingen machen.

Wie am Schlusse des Andantes der Klaviersonate F-Moll, op. 57 („appassionata"), bringt uns auch hier ein jäh hereinstürzender verminderter Septimenakkord mit einem Male in eine gänzlich veränderte Stimmung: der dritte Satz des F-Moll-Quartetts beginnt, zuerst in C-Moll und mit stutzig unterbrechenden Pausen, bis sich endlich die Tonart F-Moll und der charakteristisch-markierte Rhythmus feststellen. Man hat hier kein Scherzo vor sich, sondern einen trotzig-herausfordernden, eminent

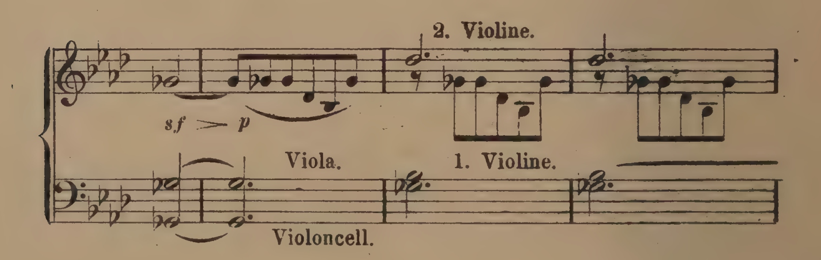
streithaften Satz, wie er bei Beethoven so oft die Stelle des Scherzos vertritt. Marx meint, der Satz könne noch am ehesten (formell) Menuett heißen, aber der Charakter wäre ernster, als sich irgendwie mit dem Begriff eines „Menuetts" vertrüge: nur Gluck habe solche Sätze gebildet.
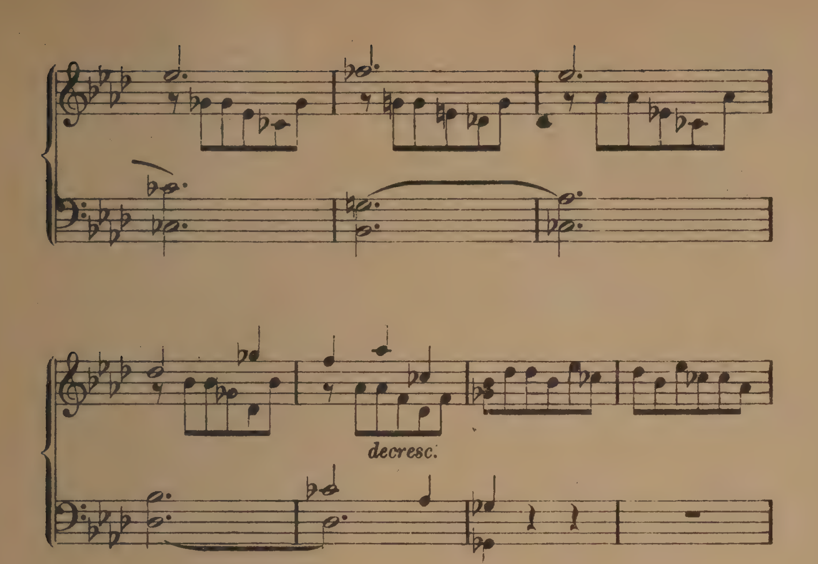
Wir finden aber im Gegenteil hier nicht so sehr einen Rückblick auf Gluck, als einen prophetischen Hinweis auf die Zukunft. Dieser eigensinnige, in der Durchführung immer schärfer treffende Rhythmus ist entschieden modern, wie oft findet man Verwandtes in den Werken von Weber, Wagner, Schumann, man denke nur einmal an des Letztgenannten C-Dur-Symphonie. Großartig sind in unserem Satze, welcher so —
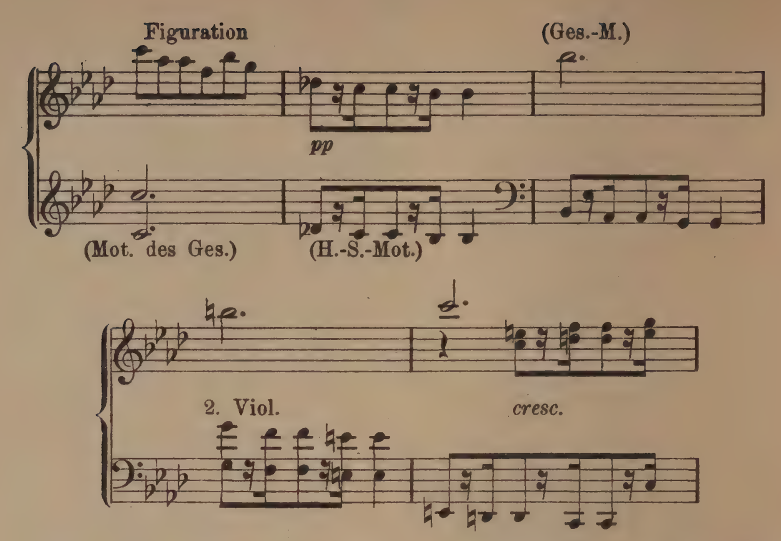




beginnt, der unerwartete Durchbruch des Des-Dur im zweiten Teile, die einfach geniale Rückwendung nach F-Moll und die blitzartigen Rhythmen gegen den Schluß . . . . der ganze Satz gewährt von jenem Des-Dur-Akkord an bis ans Ende ein Bild des stolzesten Heroismus. Der Schlußton f kann nicht ausklingen, da sich schon der zweite (schlechte) Taktteil mit Ungestüm auf den verminderten Septakkord des Anfangs stürzt und dadurch die Wiederholung des ganzen Hauptsatzes herbeiführt. Auch der zweite Abschluß (nach der Wiederholung) forciert nicht minder ungestüm den schlechten Taktteil, ergreift aber die Note ges und zaubert hiermit — in dem Alternativ — ein von dem trotzigen Hauptsatze wesentlich verschiedenes Tonbild herauf. Wie aus anderer Welt erklingt ein feierlich-ruhiger Gesang, von himmlischen Harfen umspielt, Beethoven wählt hier wie im Quartett op. 74, die Form eines akkordisch figurierten Cantus firmus, aber mit diametral entgegengesetzter Wirkung. Wenn dort die Töne in blendender Klarheit (in jenem C-Dur-Prestissimo des Es-Dur-Quatuors) eine fast Sebastian Bach'sche oder Händel'sche Glaubensfreudigkeit aussprechen, so ist hier alles dunkel, geheimnisvoll, gleichsam von einem Schleier umhüllt, durch welchen hindurch man den Meister zu erblicken glaubt, in tiefster Kontemplation dem „Urgrund aller Dinge“ nachsinnend. Ist diese Anrufung an des Tondichters nie völlig aufgegebenen persönlichen Gott oder an den Weltgeist überhaupt gerichtet: wer kann es wissen? — Dieser fremdartig-verklärte Gesang,





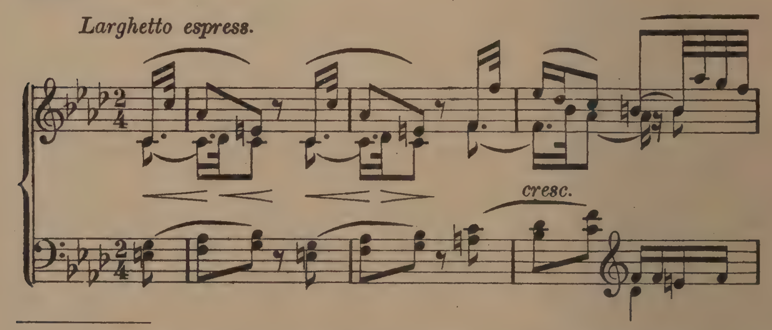
welcher konsequent in den Unterstimmen ertönt, während der Primgeige die Figuration zugeteilt ist — wendet sich, stets zauberisch harmonisiert, nach D-Dur und von da nach H-Moll, zuletzt immer mehr vertieft und verinnerlicht und zugleich leise und leiser erklingend, bis sich die Achtelfigur der Primgeige förmlich zu verflüchtigen scheint. Da mahnt aus der Ferne die bewußte Akzentuation des schlechten Taktteils an den trotzigen Hauptsatz, und wirklich steht — vier Takte später — der Letztere in ungebrochener Kraft wieder da. Er wird wie zu Anfang durchgeführt und drängt, wie das erstemal, ungestüm in das Trio, welches aber jetzt (durch veränderte, noch hastigere Modulation in der Überleitung) nicht erst in Ges-Dur, sondern sogleich in D erscheint und sich weiter (alles neu und überraschend, dabei schmerzlich getrübt) nach G-Dur, C-Moll, F-Moll wendet.

Nicht die „leise Mahnung auf dem schlechten Taktteil", sondern eine geniale Kombination des (unerwartet eintretenden) Motivs aus dem Hauptsatze mit dem Sphärengesange (welcher feierlich nach der Höhe zu ausklingt) ist es nun.

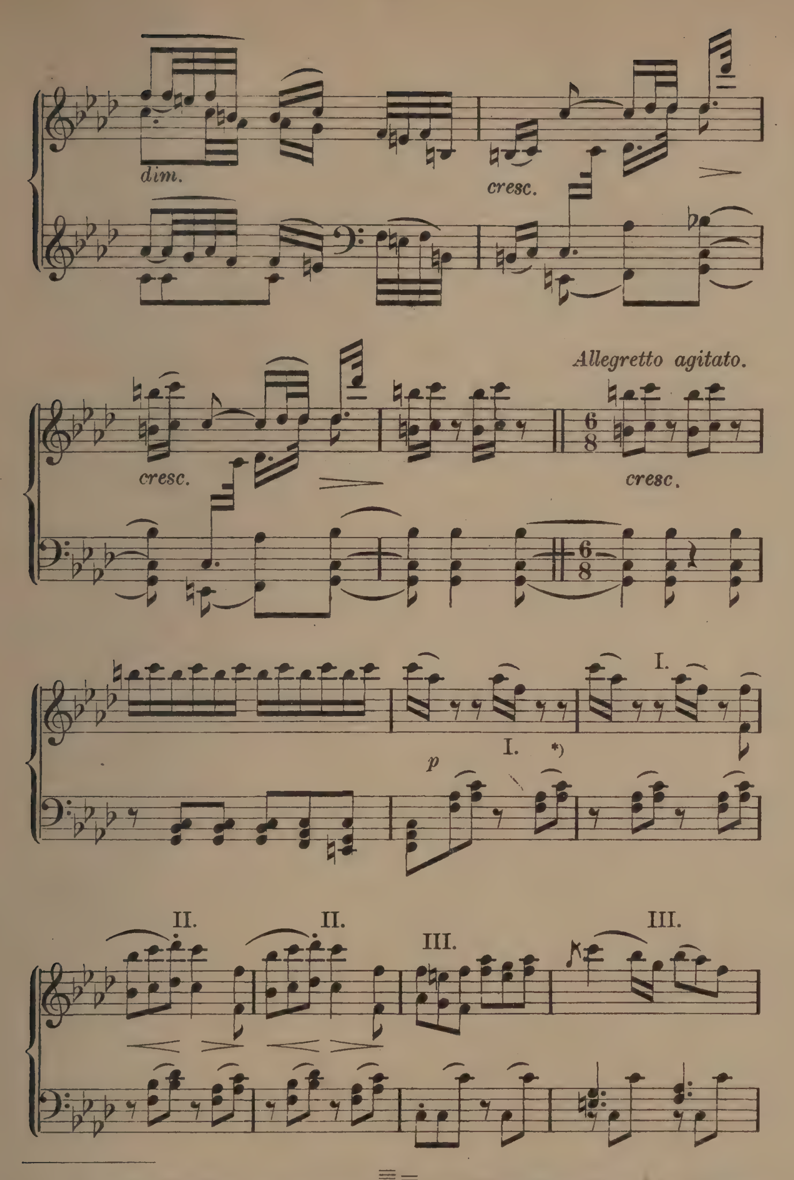


welche zum dritten und letztenmale den Hauptsatz zurückbringt. In gesteigerter Bewegung (Più allegro) und sogleich in F-Moll einsetzend (ohne die einleitenden C-Moll-Takte des ersten Auftretens und der Reprisen) stürmt er nun dem Ende zu und schließt mit jener vollbefriedigten Energie, in welcher Beethoven kaum je ein anderer Meister gleichgekommen ist.

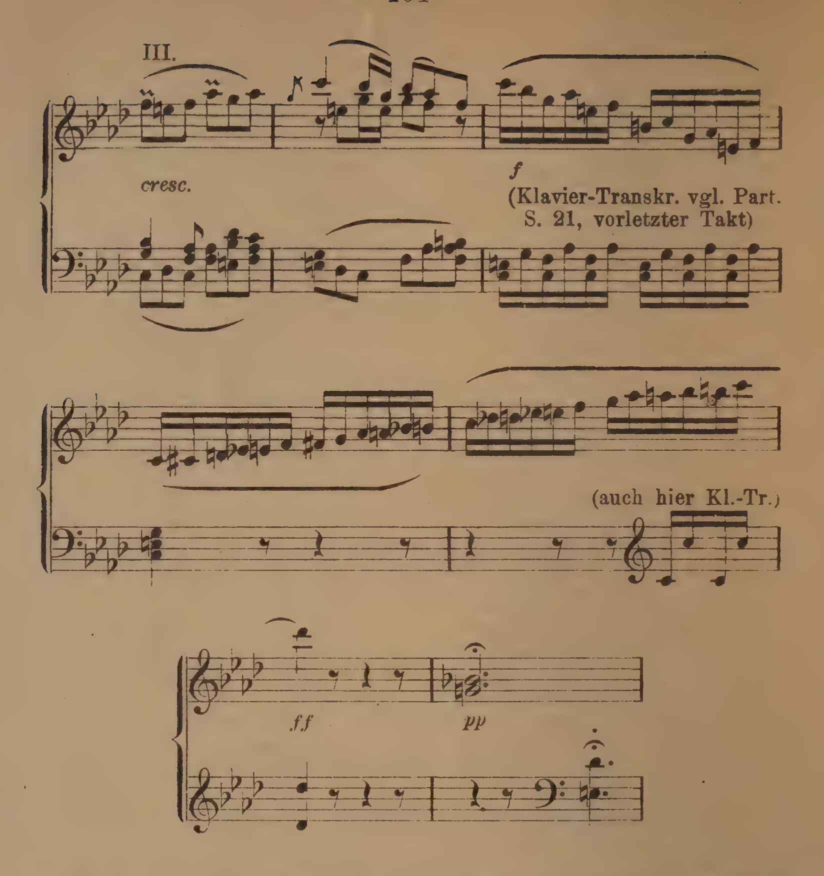
Eine kurze, aber entzückend schöne, überquellend innige, in echt moderner Sehnsucht förmlich getränkte „Einleitung"*) (bei der man unwillkürlich wieder an Schumann's C-Dur-Symphonie, vielleicht auch ein wenig an Wagner's „Tristan" denkt),



*) Man beachte die herrlich melodische Stimmenverteilung in der Partitur S. 21 oben.



*) In der Partitur tritt zu dem c-as der Primgeige die zweite Violine eine Oktave tiefer unisono.



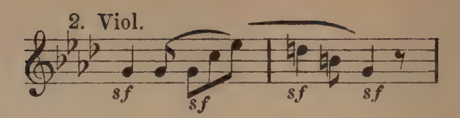
führt in sinniger Benützung zweier Noten unmittelbar in das Finale (6/8, F-Moll, Allegretto agitato), von welchem wir hier gleich die ersten fünfzehn Takte hersetzen, um den leidenschaftlichen, wahrhaft dramatisch bewegten Charakter dieses Satzes zu zeigen.

Das Thema des Finales besteht aus zwei wesentlich verschiedenartigen Motiven I und II, dann noch einem abschließenden Anhange III. — Die schleifenden Noten in I haben etwas Kapriziöses, Humoristisches, um so eindringlicher klagt aber Nr. II, und der Anhang III steigert noch die Beredsamkeit des Schmerzes; das Ganze ist eine jener Beethoven schen Melodien, die sich einmal gehört, im Leben nimmer vergessen lassen. — Nachdem sich das große Klagethema festgestellt, weicht der Schmerz

dem Groll, die anstürmende Sechzehntelpassage der Primgeige drängt den Satz (unter bekräftige dem Zuruf der übrigen Stimmen) zu einem vorläufigen gewaltigen Abbruch auf des (*fortissimo*). Nach diesem vom ganzen Quartett unisono in höchster Kraft angeschlagenen des ist das im nächsten Takt von den zwei Geigen *pianissimo* lange auszuhaltende g-b von wunderbarstem Effekt. Wir befinden uns da nicht mehr im Kammermusiksalon, sondern inmitten einer aufregenden dramatischen Scene; wir glauben einen feurigen Helden zu sehen, der soeben auf der Zinne der feindlichen Burg seine Fahne aufpflanzte, aber im nächsten Augenblick von einem Pfeile getroffen, tötlich verwundet zusammenknickt. —

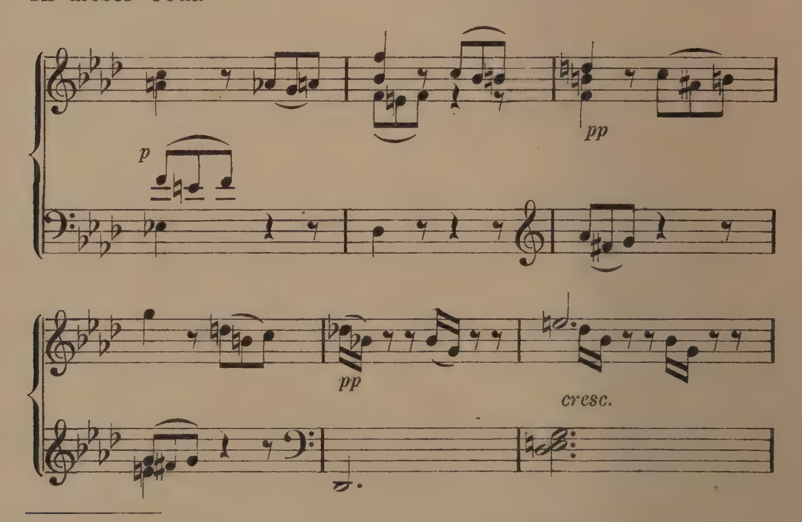
„Der Kampf wird fortgesetzt, wenn nicht von dem gefallenen Helden selbst, so von den Streitgenossen, welche kommen, ihn zu rächen.“ — Es versteht sich, daß wir mit Vorstehendem nicht vielleicht unser Finale auslegen wollen, sondern einfach seinen musikalischen Charakter bezeichnen, welcher durch den feurigen Zug und die lebhafte Gegenüberstellung der Stimmen unwillkürlich zu poetischen Bildern, wie das oben gebrauchte, anregt: man hat eine Eroica im Kleinen vor sich, nur aber gemildert durch den süß-melodischen, schmerzlichen Charakter des Motivs II. Wenn im Anfang die Melodien des Hauptthemas unisono in den beiden Geigen lagen, so wird jetzt (S. 22 der Part.), von jenen bedeutsamen Fermaten an, die Melodie der Primvioline und der Viola zugewiesen, die reine Begleitung hat nur das Violoncell, während in der Sekondvioline eine charakteristische Sechzehntelfigur sich dem Zuge des Ganzen entgegenwirft.

Als es nun (bei dieser ersten Reprise der ersten thematischen Periode) wieder zu dem abschließenden Anhange (Mot. III) kommt, ist es der erste Takt von des letzteren Motiv (Takt 7, resp. 9 des Allegros), welcher, sich in leidenschaftlichem Zuge ausbreitend, zu einer wahren „Kampf- und Sturmepisode“ führt: in den Mittelstimmen grollt wie Trommelwirbel eine neue Sechzehntelfigur, während Primgeige und Violoncell nur einzelne kurz abgerissene Viertelnoten (Einzeltöne und Akkorde) loslassen, welche wie Pfeil- oder Flintenschüsse die Luft durchschwirren. — Indem sich die Sturmbewegung des Satzes ein wenig mildert, wird — mit einigen interessanten „Imitationen“ (S. 23 der Part., Syst. 1 und 2) — zu dem in die Sekondgeige verlegten, von dem Donnerpochen der Primgeige begleiteten zweiten Hauptthema übergeleitet, welches durch die *sforzato*-Akzentuation voll Beethoven'scher Energie als eine Art „Sturmlied“ erklingt, dessen melodischer Kern

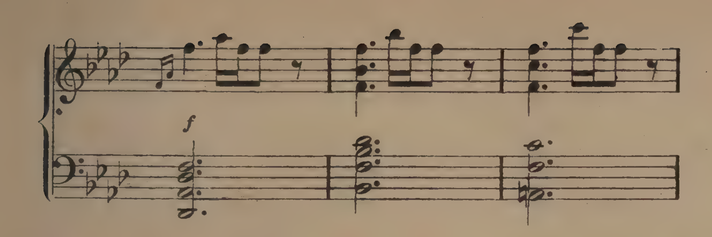


aber nichtsdestoweniger prophetisch auf Mendelssohn hinweist.
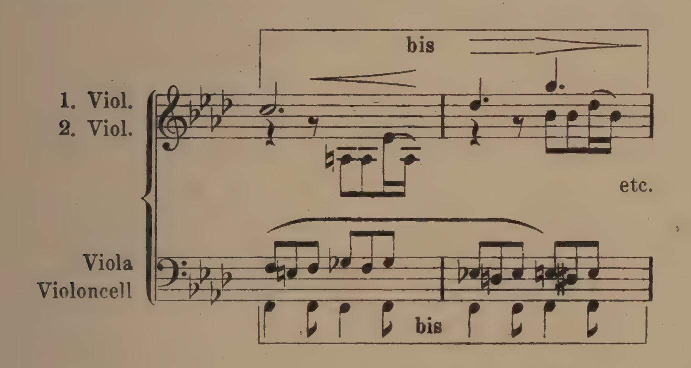
Nur einen Augenblick verweilt der Meister in dieser gefestet-zuversichtlichen Stimmung, welche das zweite Thema ausspricht, von letzterem wendet er sich sogleich in den Durchführungsteil, ein drittes oder Schlußthema fehlt ganz gegen die sonstige Gepflogenheit. Im Durchführungsteil, welcher ebenfalls ungewöhnlich kurz gehalten, ist es nun das Motiv II (Takt 5 vom Allegro-Anfang), welches imitatorisch energisch entwickelt wird*), um sonach dem Motiv I Platz zu machen, welches hier (zweistimmig *pp* in Des-Dur einsetzend) eine liebliche, fast graziöse Physiognomie annimmt. Aber die düstere Stimmung kehrt sofort mit dem Motiv III zurück, und dieser Anhang des Hauptthemas führt uns sogleich in den (verkürzten) dritten Teil des Satzes. Im Nu sind die „Sturm- und Kampfepisode“ von früher, die nachfolgenden Imitationen und das zweite Hauptthema (im ersten Teil in C-Moll, jetzt F-Moll) wieder an uns vorübergezogen; jetzt ist es Motiv III, welches die ergreifende Coda eröffnet. In dieser Coda



*) Genauere Kenner von Beethoven's Klaviersonaten werden vielleicht an den ersten Satz und das Adagio der D-Dur-Sonate op. 10 erinnert werden.

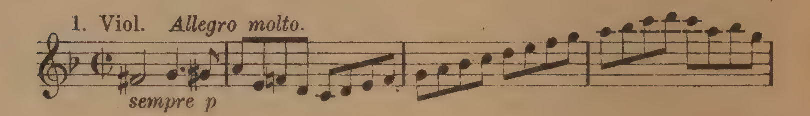


werden die Motive genialst gegenübergestellt, wahrhaft überraschend wirkt der geheimnisvolle Eintritt des Motivs I in Takt 5 des Beispiels, und die Umbildung des Motivs zwei Takte später klingt feierlich grandios, wie Todesankündigung. Überaus interessant ist der ganze weitere Verlauf der Coda, zuletzt tritt in der Viola Motiv III (1. Hälfte) hinzu, und es stehen nun die Motive und Stimmen so:



ein wahres Muster von echt polyphonem Quartettsatz. — Die Motive verklingen, es bleibt nur Motiv III in allen Stimmen übrig, auch dieses verstummt zögernd (*poco ritard.*), und wie nach zerteiltem Gewitter das erste Fleckchen blauer Himmel, so wirkt hier erlösend der erste ganz leise (*ppp*) Eintritt des F-Dur-Akkords. Die Seele hat sich befreit, gereinigt von den sie bedrückenden schmerzlichen Stimmungen, sie schwingt sich nun wonnig in ätherische Regionen auf. Das führt in Tönen ein fünfter Satz (Allegro molto, F-Dur, Alla breve) aus, den man wegen seiner Kürze (43 Takte) aber durchaus nur als „Anhang" des vierten Satzes auffassen kann, für den letzeren etwa dieselbe Stellung einnehmend, wie die „Siegessymphonie" in F

für das F-Moll-Allegro der „Egmont"-Ouverture. So mächtig-glanzvoller Jubel, wie jener tragischen Ouverture am Schlusse, ist freilich unserem Quartettfinale nicht vergönnt: alles ist (schon der Kunstgattung entsprechend) leiser, leichter, zarter gehalten, aber darum nicht minder selig und beglückt. Das ganze Sätzchen ist im wesentlichen über folgendes überaus animierte Violinthema



gebildet und in reizend durchsichtiger Polyphonie gehalten, entzückend besonders gegen den Schluß, wo das Thema erst in der Viola, dann im Violoncell (mit einem Gegensatze in den Geigen) dann in beiden Geigen, endlich in allen Stimmen erklingt. Wie die Instrumente in diesem Satze freudig aufzittern, wie sie sich liebend umschlingen, in neckischem Spiel sich verfolgen und endlich ihre Freude mutvoll in die Welt hinausrufen, das muß man von einem Meisterquartett gehört haben, um die rechte Wirkung zu kennen.

Wir scheiden von diesem Werke und speziell seinem Finale mit dem Bewußtsein, daß in ihm Beethoven eine seiner genialsten Schöpfungen gegeben hat. Denn diesem Schlußsatz (oder wenn man will: diesen zwei Schlußsätzen) klebt unbestreitbar eine gewisse Flüchtigkeit an, er ist vielleicht in einem Zuge in einer Stunde niedergeschrieben. Aber die Erfindungskraft des Meisters befand sich schon auf ihrem Gipfel, und so läßt sie ihn hier spielend die wundervollsten Kombinationen (man denke an die Coda!) finden, welche ein anderer bei wochenlangem Nachdenken nimmer erreicht hätte. Das F-Moll-Quartett (Herrn von Zmeskall in Wien gewidmet) bleibt deshalb einer der bedeutsamsten Marksteine in Beethovens Schaffen und der würdige Schlußstein in des Meisters zweiter Quartettperiode. Wollen wir nun sehen, wie sich der Tondichter der Kunstgattung in seiner dritten Schaffensepoche gegenüberstellen wird, in jenen wunderbaren letzten Schöpfungen, die wir am aufmerksamsten zu betrachten haben.

Die letzten Quartette.

Der Hauptunterschied der letzten großen Beethoven'schen Streichquartette von ihren Vorgängern, selbst noch von dem so wundersam in sich vertieften, eine, durch die mächtigsten Seelenkämpfe geläuterte Lebensanschauung aussprechenden F-Moll-Quartett op. 95, liegt in dem gänzlich individuellen, höchst persönlich subjektiven, von der Außenwelt ganz abgelösten Charakter der Komposition, welche, unbekümmert um formale Verständlichkeit, nur den Inspirationen des Meisters, wie sie ihn — fast möchte man oft annehmen: aus anderen Sphären — in seiner tiefsten Einsamkeit überkamen, zum unmittelbaren, spontanen Ausdrucke dient.

Schreibt Beethoven jetzt ein Thema nieder, so ist's ihm gewiß aus innerster Seele gekommen, es erfüllt ihn ganz; eben darum kann er sich aber von diesem Dolmetsch dieser seiner eigensten Herzensstimmung auch kaum mehr trennen, er führt es musikalisch in oft unerschöpflicher Weise aus, die Stimmung aber bleibt wesentlich dieselbe, nur daß sie nach allen Richtungen hin immer schärfer ausgeprägt und gesteigert wird.

Mit Vorliebe wählt daher der Meister bei den langsamen Sätzen jetzt die Variationenform, sie dient ihm dazu, das ohnehin schon von Herzen zu Herzen sprechende Thema dadurch, daß er aus demselben mit nie genug zu bewundernder Kunst eine unglaubliche Fülle neuer musikalischer Formen entwickelt, während die Stimmung doch dieselbe bleibt — dieses so tief gefaßte Thema, diese „geliebte Melodie" bis auf den höchsten Gipfel der Innigkeit zu steigern; hier zeigt sich dann der Meister fast unersättlich, man fühlt, er will seine ganze Seele ausschütten.

Wohl das merkwürdigste Beispiel solcher Riesen-Variationen sind jene aus dem Cis-Moll-Quartett op. 131.

Dieses Erfülltsein Beethoven's von seinen musikalischen Ideen, dieses Herausschaffen aus seinem Innersten zeigt sich aber nicht nur in den Sätzen als Ganzes, sondern oft schon in

den musikalischen Gedanken; die Themen werden weiter, breiter und auf mehr Takte ausgedehnt, als je zuvor. So besteht das Thema des Adagios aus dem Es-Dur-Quartett op. 127 aus 18 Takten und noch dazu in dem, ohnehin den Charakter der Breite an sich tragenden $^{12}/_{8}$-Takt, und diese ganzen 18 Takte, ein Herzenserguß, wie wir ihn sonst eben nur wieder bei Beethoven (Adagio der neunten Symphonie — „Benedictus der D-Dur-Messe — Adagio der großen B-Dur-Sonate) finden, bilden erst das Thema zu Variationen, welche die weihevoll ideale Stimmung — mit Marx zu sprechen — zu immer höheren und höheren Verklärungen emporführen.

Die bleibenden Stimmungen, die mächtig breiten Gedankenperioden bezeichnen die Regel im musikalischen Charakter der „letzten Quartette", doch kommen im schroffen Gegensatze hierzu auch Stücke vor, in welchen die Stimmung auf die überraschendste Weise alle Augenblicke wechselt (Des-Dur-Andante des B-Quartetts op. 130) oder die aus den knappsten, kürzesten, mitunter nur aus zwei Noten bestehenden Motivchen einen Prachtbau aufführen (Finale des Quartetts op. 135).

Ein besonderer Grund des schwierigen Verständnisses, welcher mit den einheitlichen Stimmungen der letzten Quartette eng zusammenfällt, betrifft die musikalische Ausdrucksweise im Detail. Die meisten Hörer sind gewohnt, beim erstmaligen Hören hauptsächlich nur auf gewisse Partien der Werke zu achten (sie nennen es „Themen", „Melodien" u. dgl., verstehen aber meist nur das darunter, was vorzugsweise ihrem Ohre schmeichelt, also Cantilene usw.), anderes betrachten sie als „Gänge", „Bindeglieder der Themen", die man als nebensächlich nicht mit derselben Aufmerksamkeit zu verfolgen habe, wie die Themen selbst, bei denen man das Ohr ausruhen lassen kann, damit es zur Aufnahme des Themas — wenn es wieder eintritt — um so frischer disponiert sei. — —

Solche „Nebensächlichkeiten" gibt es nun in den letzten Quartetten Beethoven's fast gar nicht, es hängt vielmehr meist — wie in der unendlichen Orchestermelodie Wagner's — vom ersten Ton angefangen alles Takt für Takt organisch zusammen; hier heißt es nun: entweder — oder — aut Caesar, aut nihil — größter musikalischer Genuß oder keiner; wer nur einen Takt überhört, dem ist gewöhnlich der Faden durch das Labyrinth abgeschnitten, der Ausgang versperrt.

Wenn nun schon die Themen dieser Quartette in ihrem breiten Periodenbau für ein Laienohr schwer zu fassen sind, um wie viel mehr die oft enorm komplizierte Durchführung,

— mit solcher Aufmerksamkeit zuzuhören, daß Einem kein Ton entgeht, ist gewiß nur Sache der wenigsten, es erfordert vielmehr eine unleugbar große geistige Anstrengung.

Letztere zu erleichtern, hilft nun nichts besser, als ein wiederholtes Hören mit der Partitur in der Hand oder auch Studium der Partitur vor der Aufführung, für besonders ferme und musikalisch gebildete Pianisten allenfalls eine sorgfältigst einstudierte Interpretation eines Klavierauszuges zu vier Händen — natürlich gleichfalls vor dem Anhören des Originales.

Ein Grund, warum die letzten Quartette noch besonders einigen älteren Musikern vom Fach ein Dorn im Auge sind, ist in der außerordentlich kühnen und freien Führung der Stimmmen zu suchen. Beethoven faßt die vier Stimmen ideal, als Träger seiner subjektiven Gedanken; jede Stimme soll nun zuerst sich selbst voll und frei aussprechen, dann erst wird auch ihr Verhältnis zu den übrigen in Betracht gezogen.

Durch diese Selbständigkeit der Einzelstimmen entstehen nun allerdings hie und da Herbheiten im Zusammenklange, die nirgends eigentümlicher und konsequenter hervorgetreten sind, als in jener großen B-Dur-Fuge, welche Beethoven zuerst zum Finale des Quartetts op. 130 bestimmt hatte, dann aber, für das letztere ein neues Finale komponierend, als selbständiges „Werk 133“ herausgab.

Die Fuge op. 133 und neben ihr die Fuge aus der B-Dur-Sonate op. 106 dürften wohl die einzigen Kompositionen Beethoven's sein, welche nie das Gemeingut der Musikwelt im ganzen und großen sein werden. Was die Quartettfuge — überschrieben: „Tantôt libre, tantôt recherchée“ — anbelangt, so ist sie vielleicht die genialste Augenmusik, die je geschrieben wurde; aber beim Anhören will sich ein reiner, künstlerisch befriedigender Eindruck nur teilweise einstellen.

Prüft man die Komposition aus der Partitur, so erstaunt man über die Neuheit der Kombinationen, über das unwiderstehliche, oft förmlich heroische Vordringen jeder einzelnen Stimme, über die eiserne Konsequenz in der Um- und Durchbildung des höchst energisch erfundenen Hauptthemas — Aber auf den sinnlichen Wohlklang, den Beethoven sonst gerade in seinen letzten Werken, mit innerem Ohre hörend, so herrlich, so überraschend zur Erscheinung brachte (man denke wieder an das Adagio der neunten Symphonie und an das „Benedictus“ der D-Messe), hat der Meister diesmal total vergessen. Sich mit fast dämonischer Lust seinem gewaltigen Genius überlassend, häuft er Härten auf Härten, sodaß ein unruhiger, mitunter fast peinlicher Gesamteindruck

entsteht, welchen so manches großartige und bewegende Detail (— die spannende Einleitung — das stimmungsvolle Andante in Ges: ein wahrhaft verklärtes Stück aus lichten Höhen — der grandiose Schluß —) nicht ganz aufzuheben vermag. In dieser Fuge — deren vierhändige Klaviertranskription von A. Halm seltsamer Weise als Beethovens Werk 134 erschienen ist*) — können wir nimmer mit W. v. Lenz den Gipfel des Beethovenschen Schaffens, sondern nur das immerhin anstaunenswerte Resultat einer wunderlichen Laune, eines genialen Eigensinns erblicken, sie ist etwas ganz Apartes, und sie meint man sicher nicht, wenn man von den „letzten Quartetten" überhaupt spricht. In diesen (als Ganzes genommen) ist alles klar, übersichtlich, künstlerisch befriedigend — allerdings aber nur für ein fein organisiertes, durch vieles Hören komplizierter Musik gebildetes, in den Traditionen unserer Zeit großgezogenes Ohr und Herz. — Wer in der Musik Charakter, Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks, berge sich dies auch hinter einer schroffen Außenseite, sucht, wird seinen Zweck wohl nirgends besser erreichen, als in Beethovens „letzten Quartetten". — Aber um dieselben vollkommen zu verstehen, muß man wieder — wie mehr oder minder bei jedem bedeutenden Beethovenschen Werke — die Zeit der Entstehung ins Auge fassen. — Das F-Moll-Quartett op. 95 war 1811 geschrieben, das Es-Dur-Quartett op. 127 erst Ende Dezember 1824 vollendet, und was war in diesen dreizehn Jahren alles geschrieben, d. h. erlebt und in Töne übersetzt worden!

Findet man schon im F-Moll-Quartett (besonders im Andante) stellenweise jenes Sicheinspinnen in die innerste Gemütswelt und demgemäß jene Langatmigkeit und Überschwänglichkeit in der Melodieführung, welche ein Hauptcharaktermerkmal der letzten Quatuors ausmachen, so bilden die großen orchestralen und Chor-, dann die Klavierwerke derselben Periode die weitere Brücke zu jenen Abschiedsdichtungen. Die in der 9. Symphonie mit so überwältigender Kraft ausgesprochene Idee einer allgemeinen Menschheitsliebe erklärt uns die in den letzten Quartetten immer entschiedener vortretende Neigung zu volkstümlichen Gestaltungen, die Stimmung des Hochamtes klingt nach in einzelnen, so tief religiösen Adagios (besonders im A-Moll-Quartett

*) Nach neueren biographischen Forschungen soll diese etwas widerhaarige Transkription doch von Beethovens Hand sein. Unter allen Umständen ist die jetzt in der Leipziger „Edition Peters" vorliegende, weit besser spielbare vierhändige Bearbeitung des „opus 133" von Hugo Ulrich und Robert Wittmann vorzuziehen

op. 132), die letzten Sonaten offenbaren schon jenes eminente Individuelle, oft völlig Rätselhafte (zweiter Satz vom op. 111 z. B.), welches sie, wie die Quartette, zu innerlichst Beethovenschen Selbstbekenntnissen stempelt, ohne Rücksicht auf Beifall oder Mißfallen des Publikums, vom Meister aus Herzensbedürfnis für sich selbst geschrieben. Wer es einmal verstanden, in die ganze Empfindungsglut und -tiefe einzudringen, die sich im Adagio der B-Dur-Sonate ausspricht (und wer es verstanden, der schwelgt geradezu mit dem Meister im höchsten urmenschlichen Wonneschmerz), der ist reif für jedes der fünf letzten Quartette im ganzen und jeden einzelnen Satz derselben bis ins kleinste Detail, wenn auch sonst diese Werke die größte Mannigfaltigkeit — formell und ideell — aufweisen. Hier herrscht reinste, freudigste Schaffenslust, werden die originellsten, kühnsten, rein architektonischen Kombinationen angestrebt (z. B. in einzelnen Sätzen des Quartetts op. 130, B-Dur), und dicht daneben möchte der Meister sein Herz ausbluten in inbrünstigen Melodien und Harmonien oder er weiß auch durch übermütigsten Humor den Hörer förmlich zu verblüffen (Cavatine, bezüglich B-Moll-Presto desselben B-Dur-Quartetts). — Einzelne Quartette zeigen von der ersten bis zur letzten Note die konsequenteste psychologische Entwicklung (A-Moll, op. 132—Cis-Moll op. 131), bei anderen tritt dies nur in Einzelsätzen hervor.

Überall aber offenbart sich der Drang, zu sprechen, aus der Tiefe des Gemütes heraus, daher die oftmalige Anwendung rezitativischer Formen, daher die Überschriften mancher Sätze, welche die Phantasie des Hörers sofort auf ein besonderes Gebiet von Stimmungen hinlenken.

Bevor wir nun an die Analyse des ersten unter den fünf letzten Quartetten gehen, möchten wir noch auf einen gemeinsamen Vorzug derselben gegenüber ihren Vorgängern aufmerksam machen, d. i. auf den ihnen eigentümlichen eminent quartettmäßigen Klangcharakter. Man könnte sich diese merkwürdigen Tonsätze absolut nicht für andere Instrumente umgeschrieben oder gar für großes Orchester erweitert denken. (höchstens die zwei letzten Sätze des Cis-Moll-Quartetts und etwa nach den Schluß des Finales von op. 130 ausgenommen), während in früheren Quartetten mitunter die Kunstgattung fast unwiderstehlich aus ihre Sphäre heraus nach der Symphonie zudrängt, was wohl nirgends auffallender hervorgetreten, als in dem grandiosen Finale des C-Quartetts op. 59. — In den letzten Quatuors aber ist der ganz eigenartige, mit nichts anderem zu vergleichende — wie Marx richtig bemerkt: gleichsam am Nerven

nagende — Klang der vier zu einem polyphonen Ensemble vereinigten einzelnen Bogeninstrumente meistenteils zur vollkommenen Darstellung des Tongedankens unerläßlich: man denke an den geheimnisvollen Anfang des A-Moll-Quatuors op. 132; — von welchem musikalischen Interpreten könnte diese unsäglich bange, krankhaft, ja fast gespenstisch-leise schleichende Klage so unmittelbar überzeugend wiedergegeben werden, als von dem — in gewissen Tonlagen — so nervös einschneidenden Streichquartett?!

Es ergibt sich aus solcher, sorgfältigst berechneter oder sagen wir besser: mit künstlerischem Instinkte getroffener Übereinstimmung von Tongedanken und Tonausdruck, daß in diesen letzten Werken ungeachtet der von den Dilettanten arg gerügten Klanghärten (die weit mehr einem eigensinnigen Trotz, einem inneren Groll über den verlorenen akustischen Reiz der Musik, als etwa der Abnahme der geistigen Tonempfindung ihre Entstehung verdanken) *der taube Beethoven mit der Phantasie feiner hörte*, als jemals in den längst entschwundenen Tagen völligen physischen Wohlseins.

Es ist aber weiter begreiflich, daß Beethoven in den letzten Quatuors — jetzt erst die Kunstgattung in ihrer tiefsten Eigentümlichkeit erfassend — mehr, als je zuvor auf *Detailwirkung* ausgeht (natürlich wieder instinktiv, nicht berechnend!), und daß diese Detailwirkung, diese Takt für Takt beseelte Tonsprache an die Stelle eines das Detail (wie z. B. öfters in op. 59) mit sich fortreißenden großen symphonischen Zuges tritt, der in den letzten Quartetten nur momentan den Tondichter überkommt: wir denken vor allem an das Finale des Cis-Moll-Quartetts op. 131*).

Mit dem Aufgeben des symphonischen Zuges und der mit selbem in Verbindung stehenden Massenwirkung ist aber nicht etwa ein Zurückdrängen des inneren Feuers gemeint, indem gerade dieses echt Beethovensche Feuer besonders in den humoristischen Sätzen nie glänzender hervorgetreten, als in diesen letzten Werken.

Allenfalls mag man den Scherzos des Es- und A-Quartetts (op. 127 und 132) mit ihrer unerschöpflichen Motivenentwicklung

---

*) Wohl hauptsächlich wegen dieses Riesensatzes und des vorhergehenden genial populären Scherzos hat Konzertmeister Karl *Müller-Berghaus* das Cis-Moll-Quartett, als „zehnte Symphonie Beethovens“ bezeichnet, für großes Orchester bearbeitet neu herausgegeben. Ein jedenfalls gewagtes Experiment, von dem mir nicht bekannt, ob es überhaupt vor das Publikum gelangte.

das gleich unerschöpfliche Allegretto scherzando des F-Quartetts op. 59 an die Seite stellen; Scherzos von der schlagenden Kraft, der zündenden Genialität aber, wie sie die Werke 130, 131 und 135 aufweisen, hat die Quartettliteratur bis dahin nicht gekannt.

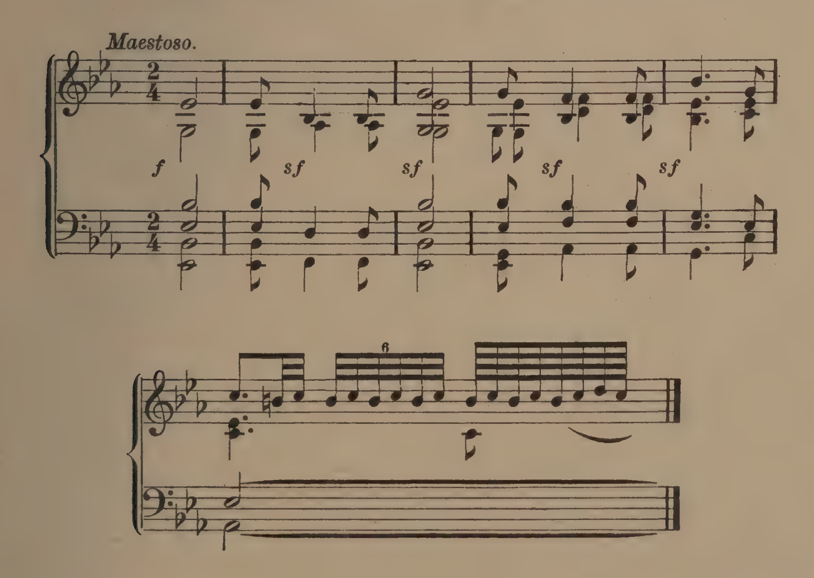
Wenden wir uns zur Analyse des

Quatuors op. 127, Es-Dur.

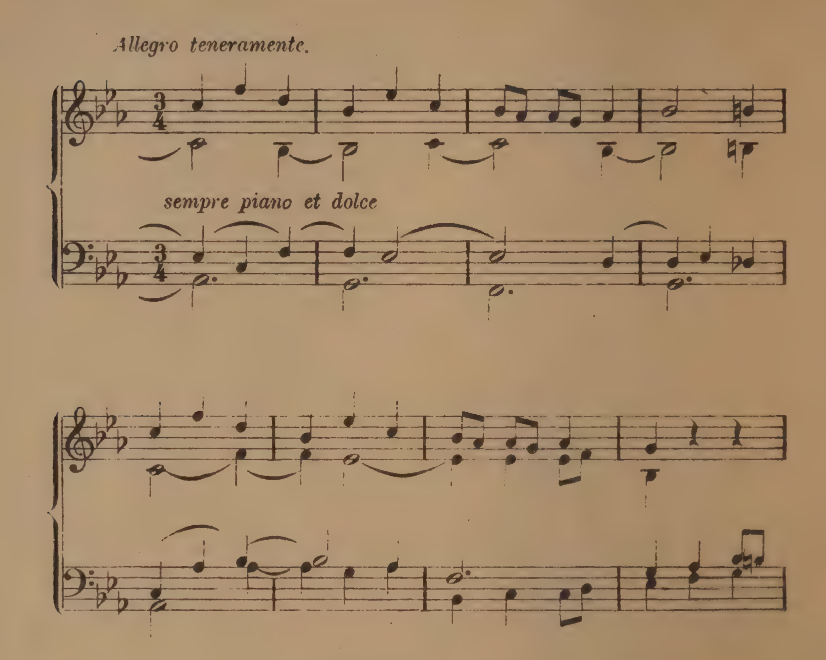
(dem Fürsten Galitzin gewidmet; komponiert zwischen 1822 und Ende 1824, zum erstenmal öffentlich gespielt 6. März 1825),

so bemerken wir sofort den charakteristischen Gegensatz der zwei ersten gegen die zwei letzten Stücke des Werkes, die Ersteren sind ganz in Seelenstimmung getaucht, die psychologische Entwicklung ist hier unverkennbar, die Letzten spielen mehr eine Art phantastisch-humoristischen Tonspieles, allerdings eines Tonspiels, wie es eben nur Beethoven gegeben war.

Der architektonische Aufbau des ersten Satzes ist höchst merkwürdig durch den Kontrast der überaus kraftvollen, wie zu einer großen Tat mannhaft entschlossen und dabei in echt Beethovenscher Weise in der Tiefe dröhnenden Einleitung

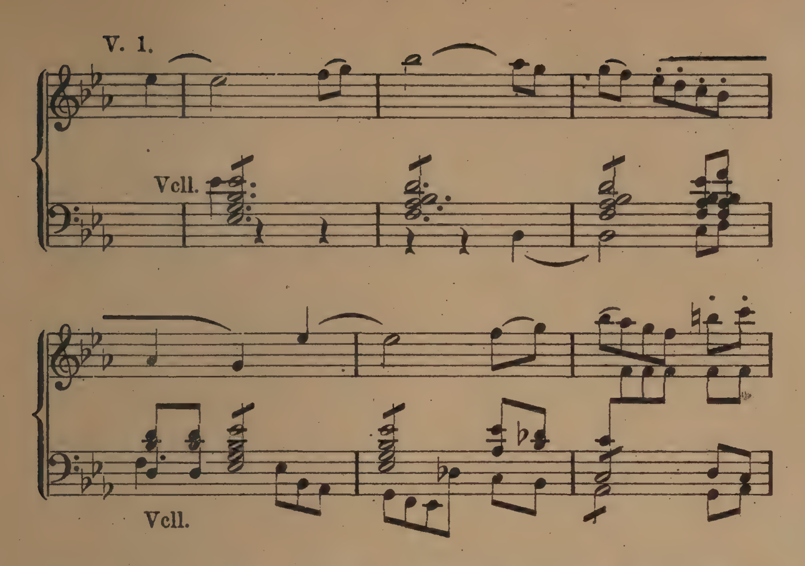


(Maestoso $^2/_4$) und des unmittelbar an selbe anschließenden Alle-

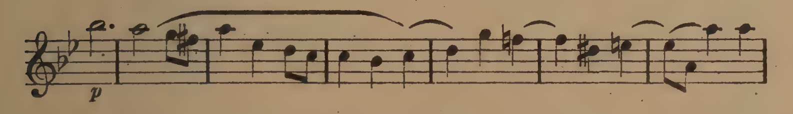


gros ($^3/_4$), welches durchaus eine zarte und weiche, gleichsam weiblich schüchterne Empfindung ausspricht. Außer der innig genug sprechenden Hauptmelodie sind hier die Bindungen von Takt zu Takt, die hierdurch entstehenden Vorhalte, überhaupt das ganze Stimmgewebe als für die von Zärtlichkeit überfließende Stimmung des Satzes besonders charakteristisch zu beachten.

Takt 9 vom Beginn des Allegros (also unmittelbar an unser letztes Notenbeispiel anschließend) ergreift die Viola, dann mit dieser unisono die zweite Geige die Melodie, in reizender Kombination stellen sich die Viertel- und Achtel-Partie des Hauptthemas (nämlich dessen zwei erste und die zwei nächstfolgenden Takte) gegenüber, worauf aber — als erinnere sich der Meister der resoluten Einleitung — die erste Geige (von den Mittelstimmen vollgriffig begleitet) einen energischen zweiten Hauptsatz
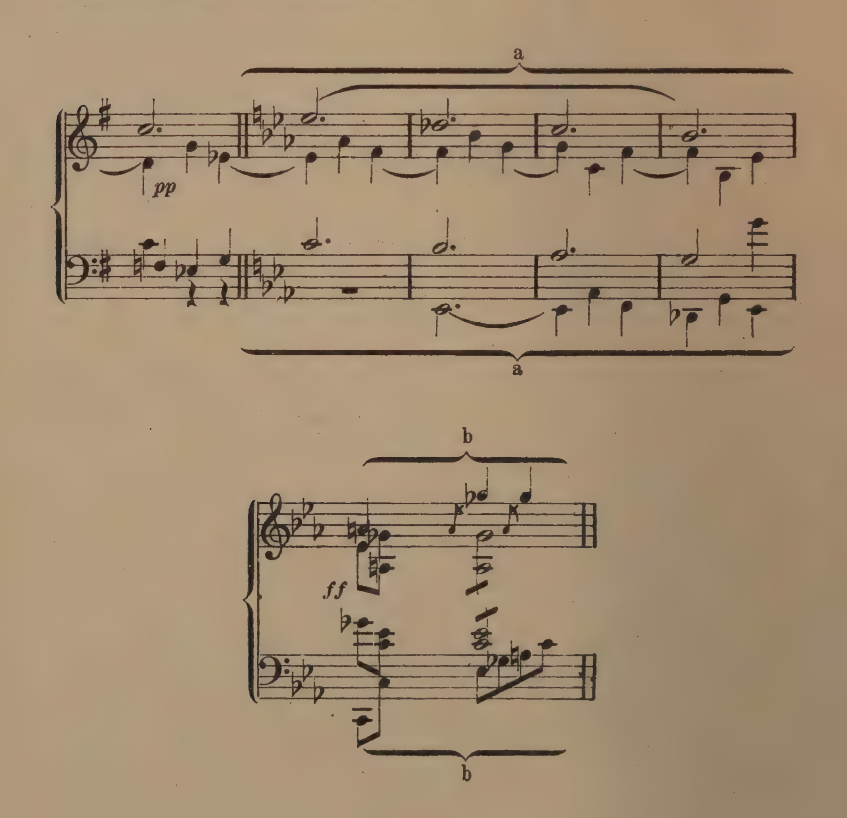


intoniert, der indes — nach vollbefriedigendem Abschlusse — von den anderen Stimmen in Imitationen aufgenommen und so nach G-Moll geleitet wird, wo sich nun (wir geben der Raumersparnis halber nur die Stimme der Primgeige, gegen welche die Mittelstimmen eine Art Gegenbewegung ausführen)



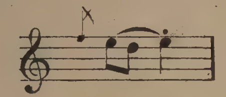
eine überaus ausdrucksvolle Klagemelodie ausbildet, in welcher die chromatischen Takte 5 und 6, als direkt auf unsere musikalische Gegenwart weisend, besonders zu beachten. Durch alle Stimmen verbreitet sich die Klage, ihr Motiv verschmilzt sich mit dem Viertelmotiv des Allegros und führt nun durch eine jener Triller-Modulationen, wie sie Beethoven in seinen letzten Werken besonders liebt, zu einem in gleichmäßigen Vierteln plastisch fixierten Abschlusse auf G-Moll, der sich aber alsbald in G-Dur auflöst und nun hier ganz unerwartet und doch, als müßte es so sein, in die Einleitung, das Maestoso, einmündet.

Wie nun früher dieses Maestoso in Es in das Allegro in gleicher Tonart führte, so folgt jetzt der nach G versetzten In-

troduktion analog der Hauptsatz in G, aber die weitere Entwicklung ist nicht ganz dem früheren Verlauf in Es entsprechend sondern es bildet sich alsbald zu dem stillen Gange des (weich gebundenen) Viertelmotivs in den Mittelstimmen eine Art Cantus firmus der ersten Violine, welcher dann in die anderen Stimmen verlegt wird, während die Primgeige das Motiv — nach Moll getrübt — weiter spinnt; tief schmerzlich und grollend wird nun die Stimmung (man beachte das dreimal scharf aufgestrichene es der Primgeige!), um indes alsbald — wieder durch Kombination jenes Cantus firmus mit dem Hauptmotiv in der zweiten Geige und später auch im Violoncell — auf As-Dur sich der weihevollsten Kontemplation (a) zu überlassen, aus welcher süßberuhigenden Stimmung aber irgendeine entsetzliche Vorstellung — fast möchte man sagen: ein böser Dämon — den Tondichter urplötzlich jäh aufschreckt (b):



Mit der finstersten Energie dringt die hier einsetzende, entfernt dem tatkräftigen zweiten Hauptsatze (3. Notenbeispiel) verwandte Melodie vorwärts nach B-Moll, dann nach der verminderten Septime von C-Moll, aber gerade, als man vermeint, es solle ein recht heftiges Ringen geben, bricht diese Kampfes-Episode so jäh ab, als sie begonnen, und führt auf C-Dur in der höchsten, dem Quartett überhaupt verliehenen Schallkraft das Maestoso herbei (jetzt mit *ff*, bei dem früheren Auftreten in Es und G nur mit *f* bezeichnet), welchem nun wieder das Allegro — jetzt nach C-Dur versetzt — folgt. Aber wie die Einleitung dieses dritte Mal noch entschlossener und siegesgewisser aufgetreten, als die früheren Male, so gestaltet sich auch der Gang des zärtlich hingebungsvollen Allegros nunmehr energischer, als zuvor — dem in geschlossener rhythmischer Einheit aller drei Unterstimmen, bald stark, bald leiser auf- und abwärts drängenden Hauptmotiv wird in der Primgeige die charakteristische Figur



gegenübergestellt, welche (in 20 Takten jedesmal auf anderer Tonstufe erscheinend) die Bewegung zu einem wirklich kraftvollen Ringen steigert, bis sie der Tondichter — ermattet — aufgibt, um nach Es-Dur zum Anfang des Allegr (das Motiv in der Primgeige aber um eine Oktave höher) zurückzuleiten. Von hier an ist der Gang des Satzes im wesentlichen dem früher skizzierten von Anfang des Allegros an verwandt, im einzelnen freilich sehr verschieden durch sinnige musikalische Änderungen, die sich für Hörer oder Leser der Partitur von selbst ergeben. Immer beseelter, immer ausdrucksvoller wird alles, immer mehr tritt alle Rücksicht auf formelle Zwecke zurück und gewinnt der Gesang der Stimmen (mit der ersten Geige als Führerin) Atem und Leben. — Der energische zweite Hauptsatz leitet diesmal nicht in die Klagemelodie auf G-Moll (aus der nur ein Bruchstück, wie eine ferne Reminiszenz, herübergenommen wird), sondern in eine weite Ausführung der beiden ersten Hauptmotive, welche mit einem Abschluß in jenen gleich rhythmisierten Vierteln auf Es-Dur (wie früher auf G), jedoch mit einem dumpf hineindröhnenden *ces* des Violoncells ihr Ende findet; nun sollte analog der früheren Führung des Satzes die Einleitung, das Maestoso in Es-Dur, wiederkehren — aber der Meister ist des Kampfes und Trotzes wider das Schicksal endlich müde und ergibt sich

demselben — voll unendlicher Wehmut zwar, aber innerlich gefaßt und mit dem verklärten Aufblick in bessere Welten.

So reiht sich denn nun an jenen Viertelnotenabschluß auf Es eine Art „Anhang“ (zuerst auf As-Dur), welche den ganzen Satz wunderbar versöhnend ausklingen läßt. Wieder wird jener — früher so jäh abgerissene — Cantus firmus ergriffen und ihm jetzt nicht nur das Viertel-, sondern auch das Achtelmotiv des Hauptthemas gegenübergestellt, immer zarter, aber zugleich auch fester wird das Stimmgewebe, immer inniger und gleichsam unerschöpflich singen die Instrumente; von einem Achtelmotiv insbesondere kann sich der große Sänger jetzt gar nicht mehr trennen — Sekondgeige und Bratsche wiederholen es unablässig, graben es dem Hörer förmlich ins Herz hinein, während die Primgeige sich in überirdische Regionen aufschwingt und wieder herabläßt . . . zuletzt erlischt der Satz *pp*, beinahe ganz in derselben Melodisierung, wie das Allegro begonnen, in jedem Hörer, welcher es verstanden, dem wunderbar ausdrucksvollen Seelengemälde von Phase zu Phase zu folgen, eine tiefe Bewegung zurücklassend.

Dieser ganze erste Satz ist im Grunde eine einzige, allerdings aus verschiedenen Motiven gewebte „unendliche Melodie“ im Sinne Wagners, nur wie aus weitester Ferne blickt noch die alte Sonatenform durch, und doch erscheint die an Stelle der lezteren gesetzte neue Form so einheitlich und gefestet (namentlich durch das als monumentaler Anhalt dienende Maestoso) wie möglich: Beethoven hat sich hier nicht nur als der wunderbarste Herzenskündiger, sondern auch als ein wahrer Reformator der musikalischen Form geoffenbart.

Wenn sich Beethoven im ersten Satze des Es-Dur-Quartetts zeitweilig religiöser Andacht überläßt, so gibt er sich nun im zweiten Satze

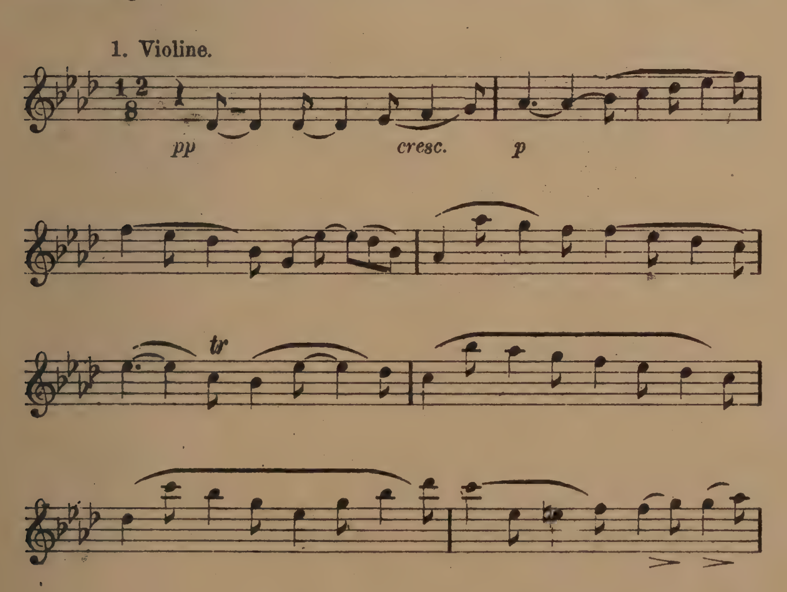
Adagio ma non troppo e molto cantabile (As-Dur, $^{12}/_{8}$)

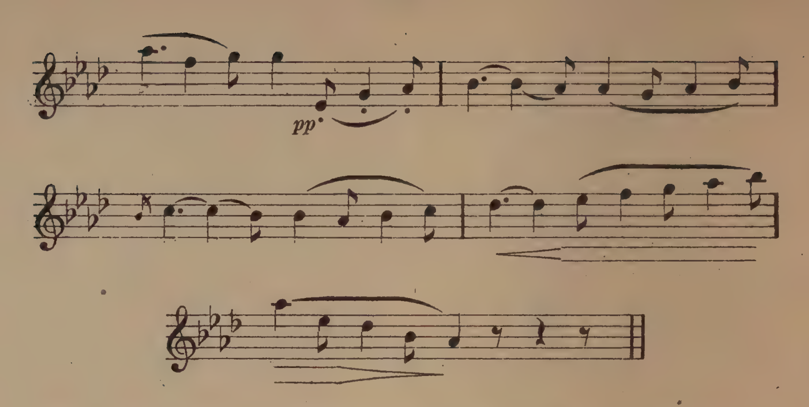
ganz einer transzendental verklärten, überschwänglich innigen Stimmung hin. Der Ausdruck der letzteren ist uns in einem jener ergreifendsten Adagios geboten, wie sie eben nur in Beethovens Spätwerken vorkommen, wie sie vor diesem Quartett vor allem die neunte Symphonie und die große B-Dur-Sonate offenbarten. Es gibt keine zartere, edlere, weihevollere, beseeltere Musik, jeder Ton spricht und der mitunter scheinbar komplizierte und schwer zu fassende technisch-musikalische Aufbau ist nirgends gemacht oder gekünstelt, er kam dem Meister

als Dolmetsch seiner himmlischen Offenbarungen spontan, unmittelbar vom Herzen — das fließt in einem Zuge fort, als eine wahrhafte unendliche Melodie, die den, welcher sich ihr willig verstehend überläßt, in Zauberkreise führt, welche, eine Ahnung des Paradieses gebend, wohl zeitweise über jeglichen irdischen Jammer, jegliche Alltagsprosa hoch erheben können.

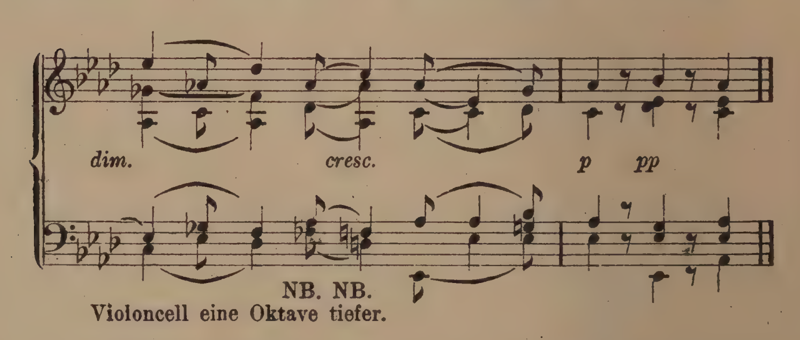
Schüchtern leise, wie es sich bei einem Eintritt ins Allerheiligste gehört, pocht das Violoncell an auf der Dominante es, die Viola folgt (die Tonart As Dur feststellend) mit des, die zweite Geige mit b, sämtliche Stimmen bleiben auf der ergriffenen Note breit, feierlich aushallend liegen, und so bildet sich im dritten Takte der feste Grundakkord, über welchem der seraphische, wunderbar einheitliche Gesang der Primgeige anhebt.

Wir geben nachstehend diesen Gesang der ersten Violine unbegleitet, da sich der Leser den Gang der übrigen Stimmen durch einen Blick in die Partitur rasch ergänzen kann und im Grunde der Gesang der Oberstimme hier alles entscheidet; in den ersten vier Takten des Notenbeispiels bilden die begleitenden Stimmen nur den harmonischen Unterbau der Melodie, doch bald gewinnen sie selber melodisches Leben, mit dem Gesange der Hauptstimme die ausdruckvollste Gegenbewegung kombinierend, besonders ist diesbezüglich das Violoncell aufmerksam zu verfolgen.





Hier, noch in dem letzt zitierten Takte, wo man in der sprechenden Schlußphrase der Oberstimme, dieser ausdrucksvollsten Melodiesenkung von as nach as den Meister selber zu sehen glaubt, übernimmt das Violoncell durch acht Takte die Melodieführung — während die Primgeige in Imitationen antwortet, die zweite Violine dem leitenden Gange des Violoncells in gleicher Bewegung in der Unterterz folgt, die Bratsche die Harmonie füllt —, überläßt die Herrschaft aber dann doch wieder der Primgeige, bis endlich alle vier Stimmen sich zu folgendem



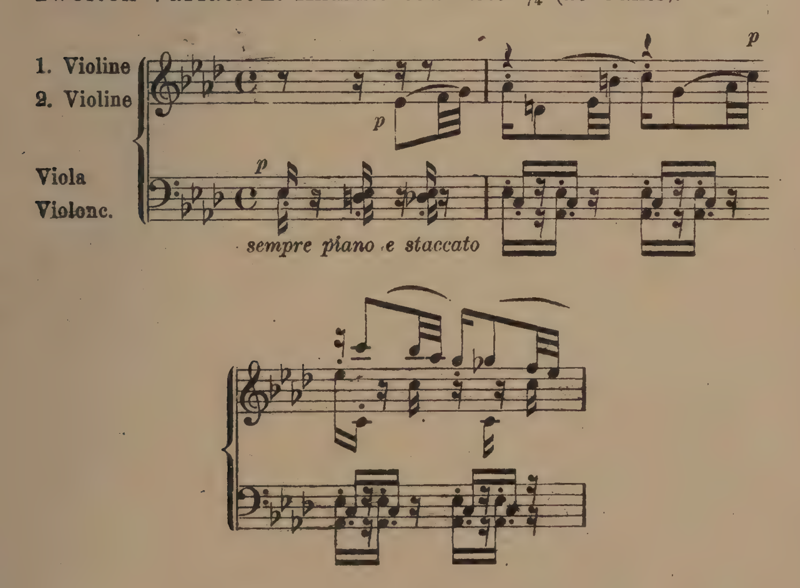
durch das wunderbare herb-frische fes und d des (eine Oktave tiefer zu denkenden) Violoncells harmonisch höchst bemerkenswerten, vollbefriedigenden Abschluß vereinigen.

Überblicken wir den Verlauf des Adagios vom Anfang bis hierher, so finden wir (die Einleitungstakte abgerechnet) achtzehn Takte in dem breiten $^{12}/_{8}$ Rhythmus, und diese vollen 18 Takte, diesen lang gezogenen, unablässig fortströmenden Ge-

sang faßt der Meister nun als Thema von fünf wundervollen Variationen, die man aber eigentlich mit Marx eher „immer höhere und höhere Verklärungen“ nennen sollte.

Man kennt den Stil dieser Variationen annähernd, d. h. als einen gleich idealen, aus jenem der neunten Symphonie (Adagio), vielleicht auch der Klaviersonaten op. 109 in E-Dur und op. 111 in C-Moll, im Detail ist die Tongestaltung freilich eine unendlich andere, echt quartettmäßig-polyphone, von der entzückenden und ergreifenden Wirkung, von dieser kontinuierlichen Ausdruckssteigerung der schon an sich so überaus eindringlichen Gesangsmelodie kann auch die lebendigste Schilderung keine rechte Vorstellung geben: man muß das öfter und von einem Musterquartett hören. Schon die erste Variation (18 Takte, wie das Hauptthema) steigert die innere Bewegung hauptsächlich durch den einfachen Zug, das je dritte, sechste usw. Achtel jedes Taktes in Sechzehntel zu verwandeln, diese Sechzehntel dann in den verschiedenen Stimmen in dramatisches Wechselspiel zu setzen, wohl durch selbe auch die Achtel gänzlich verdrängen zu lassen . . . . . die Stimmung wird dabei eine drangvoll sehnsüchtige.

Wunderbar erfrischt und gehoben aber erscheint das Gemüt des Meisters und wird mit ihm die Stimmung des Hörers in der zweiten Variation: Andante con moto 4/4 (20 Takte).

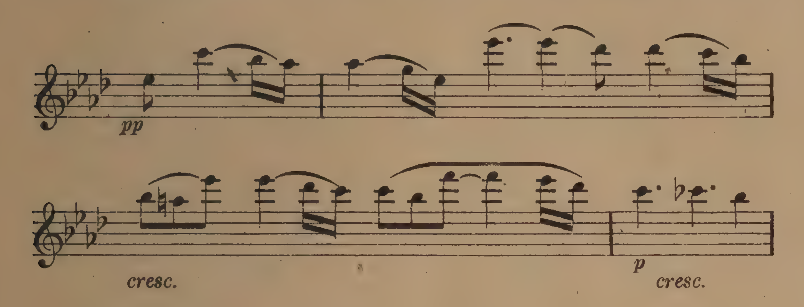


Die zuerst von der zweiten Geige ergriffene, von der ersten sogleich (in entgegengesetzter Bewegung) fortgesetzte Figur treibt mutig vorwärts, das gleichförmig abgestoßene Staccato der Unterstimmen, besonders die leere Quinte des Vioncells, klingt hierzu wie ferner Trommelschall, so wird die Stimmung eine fast heroisch-kriegerische, aber alles bleibt leise, luftig, dämmerig, es ist, als zögen geisterhafte Wesen, Helden-Schatten in der Phantasie des Tondichters vorüber. Wie nun allüberall — in den melodischen Imitationen der beiden Geigen sowohl, als in dem Staccato der Unterstimmen, wo alsbald die Pausen durch entsprechende Sechszehntel-Schläge ersetzt werden — ein immer reicheres, thematisch-rhythmisches Leben aufsprießt, der Tonsatz — wie aus einem unsichtbaren Keime fort und fort treibend — anschwillt, den Rhythmus in Zweiunddreißigstel auflöst, ohne je seine feste innere Konstruktion aufzugeben, indem das Grundthema doch ganz deutlich durchblickt — das muß man hören oder in der Partitur nachlesen.

In einem einzigen Takte — dem elften vom Beginne dieser Variation — wird zum ausgehaltenen des der Primgeige von den drei Unterstimmen in scharfem unisono-Aufstrich ein *forte,* ja *sforzato* erreicht und wird hier — zugleich mit einer merkwürdigen Mollwendung der Charakter ein wirklich heroischer, aber, wie gesagt, nur in diesem einen Takt, dann beschwichtigt der Meister sofort die erregten Tongeister und läßt unter den erneuerten Trommelschlägen des Violoncells und der Viola die Melodie in den reizvollsten, imitatorischen Figurationen der Geigen sich lebhaft fortspinnen, mit blitzenden Trillern geschmückt, zu- und abnehmend, wie sie begonnen. — Diese so außerordentlich bewegte — geradezu als eine „Phantasmagorie in Tönen“ wirkende — Variation schließt übrigens nicht eigentlich ab, sondern moduliert unmittelbar durch den unisonen Schritt der vier Stimmen cis e in die dritte Variation (Adagio molto espressivo, E-Dur, $^4/_4$), das direkte Gegenstück der vorigen; in der dritten ist alles gehaltener Ernst, tiefste religiöse Kontemplation, man möchte dem wunderbar ausdrucksvollen Gesange der Primgeige (einem melodischen Gang, den u. a. Schumann in seiner Kammermusik öfters nachgeahmt) Worte inbrünstigen Gebetes unterlegen.

Leise unisono pochende Triolen auf e, Wendung nach es und zugleich in den $^{12}/_8$-Takt zurück, und wir sind in der vierten Variation (As-Dur, 18 Takte), welche gleichsam die zärtlich überschwängliche Stimmung des Themas und der ersten

Variation mit der mutvolleren, zuversichtlicheren der zweiten vereinigt. — Das erstere Moment liegt in der unendlich gesangvollen Melodieführung, zuerst bringt die Primgeige das Thema, wesentlich modifiziert, dabei aber doch mit einer Stelle aus der E-Dur-Variation korrespondierend, als die innigste und rührendste Bitte, später das Violoncell das Thema fast un-



verändert, so nämlich, wie es vor den Variationen aufgetreten, und zwar in der Tenorlage mit der ganzen dem Instrument daselbst verliehenen Schallkraft und Eindringlichkeit; das andere Moment, die äußere und innere Konsistenz des Tonsatzes, ergibt sich aus der überaus lebensvoll-markierten Begleitung: Staccato in allen drei Stimmen, in den Mittelstimmen aber (abwechselnd Sekondgeige und Viola) trommelschlagartige Doppelgriffe während die Außenstimmen (abwechselnd Violoncell und Primgeige) eine sehr charakteristische Aufwärtsbewegung ausführen, angespornt durch den Beethoven in seinen letzten Werken zur Lieblingsmanier gewordenen regelmäßig wiederholten kurzen Triller. Dieser Triller gewinnt immer mehr Spielraum und macht zuletzt — seltsam-bizarr in der Primgeige —, die nunmehr von allen drei Unterstimmen in gleicher Bewegung geführte Melodie umspielend, die Stimmung dieser Variation fast zu einer humoristischen. Geheimnisvolle Flüstertöne erklingen nun (die imitatorische Melodie der durch und durch phantastischen Primgeige und Viola mit sotto voce bezeichnet, Sekondvioline und Violoncell pizzicato), und es entwickelt sich eine Art „Zwischenspiel“ von 13 Takten zwischen der vierten und fünften Variation.

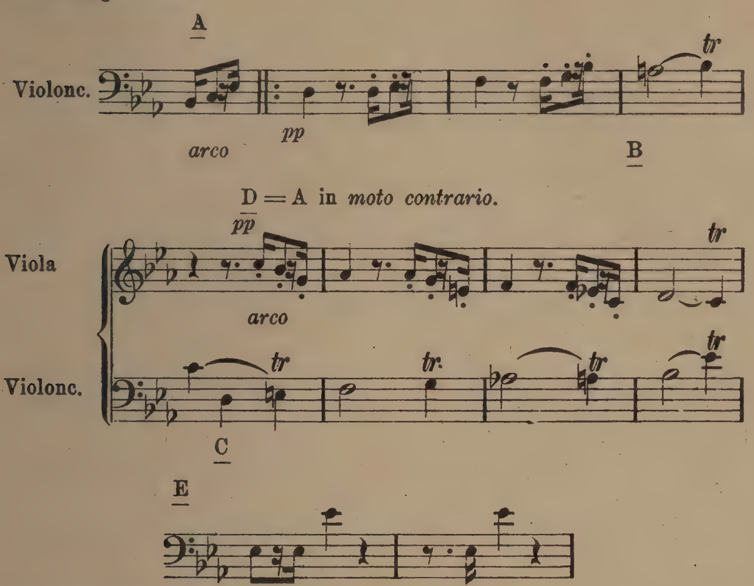
Der thematische Kern dieses ganz wundersamen, völlig weltentrückten Zwischenspiels bildet die von uns (als zweites Notenbeispiel bei Analyse dieses Adagios) zitierte Schlußkadenz des Hauptthemas; der Satz wendet sich nach E-Dur, dann über-

raschend nach As zurück und leitet hier durch einen (aus der Trillerfigur der vierten Variation entwickelten) Kettentriller der Primgeige in die fünfte Variation (9 Takte), woselbst die Verwandtschaft mit dem Adagio der neunten Symphonie am auffälligsten hervortritt. Wie dort singt uns die Primgeige das (ganz in Sechzehntel zerlegte) Thema in einem echt Beethovenschen Zuge nun erst recht unwidersprechlich ins Herz hinein, dann übernehmen alle Unterstimmen, lebhaft durcheinander flutend und doch kristallklar, die große Sechzehntelbewegung, während die Oberstimme bis zum as hinaufsteigt, um endlich in innigster Zerlegung der Schlußkadenz des Themas die Variation zu beschließen, die Variation — aber nicht das ganze Adagio selbst. Denn, als könne der Meister nicht enden in Aussprache seiner überschwänglich innigen Empfindungen, zieht er jetzt noch eine Coda heran, eine Art Rückblick auf die vierte Variation (in der Oberstimme die durch den Triller geschwellte Melodie, die Mittelstimmen auf gleich rhythmisierten stakkierten Achteln, das Violoncell mit einzelnen Pizzicatoschlägen), nach Des-Dur modulierend, alles ganz leise; eine frappante enharmonische Wendung scheint den Satz durch E-Dur „weit hinaus“ führen zu wollen, doch gleich darauf kehrt As-Dur zurück; in absteigenden Sechzehnteln ein letztes inniges Gebärden der Primgeige, mit dem sich dann gleich das Violoncell vereinigt, wie zum Abschiedsgruße gewendet, endlich alle Stimmen in festen, aber leisen und von Note zu Note mehr verlangsamten Achteln aufschwebend bis zum Grundakkord von As, der *pp* lange ausgehalten wird, und — verklungen ist diese Tonwelt, in der man wohl — mit Schumann — nicht eine Viertelstunde (so lange dieses Adagio wirklich dauert), sondern ein ganzes Jahr geschwelgt zu haben glauben mag.

Das Scherzo des Es-Dur-Quartetts (Vivace, Es-Dur, 3/4) ist neben jenem der neunten Symphonie wohl das längste aller Beethovenschen Scherzi, in der Quartettliteratur ist uns ein gleich unerschöpfliches bisher nur im zweiten Satze von op. 59, Nr. 1, begegnet. Wenn sich aber in jenem Allegretto scherzando die Unerschöpflichkeit in der Vielheit der Motive, in dem blitzähnlichen Wechsel der Tongestalten zeigte, so geht hier die ganze ungeheuere Entwicklung des Hauptsatzes eigentlich aus einem unscheinbar fort und fort treibenden Keime hervor.

Nachdem nämlich alle Instrumente auf vier energische Akkordschläge im Pizzicato uns ein spannendes „Hört, hört!“ zugerufen, wie dies Beethoven so liebt und — man denke an den Anfang der Sinfonia eroica! — wie kein anderer ver-

steht, wird vom Violoncell ganz unbegleitet noch im zweiten Takt folgendes



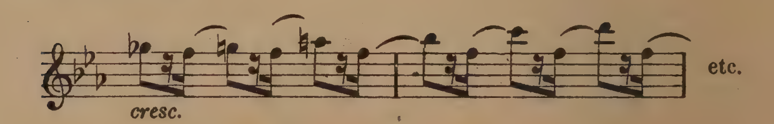
charakteristisch-kapriziöse Thema eingeführt und vier Takte später sofort von der Viola in der Gegenbewegung beantwortet, während die Oberstimmen noch schweigen. Dieses Thema bildet nun — entweder als Ganzes, wie oben zitiert, genommen oder in seine einzelnen motivischen Bestandteile (A, B, C, D) zerlegt — einzig und allein das Fundament oder, besser gesagt, das treibende Lebenselement eines wahrhaft unabsehbaren, mit den Wiederholungen über mehrere Hunderte von Takten sich erstreckenden Tonspiels: des Meisters Humor gewinnt den Motiven beinahe von Takt zu Takt oder nach gewissen Taktperioden neue Wendungen ab, aus den letzteren entstehen wieder neue Motivenkeime und ganze Motive, die ihrerseits den Anstoß zu früher ungeahnten Entwicklungen geben, und so geht dieses geniale Motivenspiel — ohne irgend einen jähen Sprung streng organisch — fort; höchst bewunderungswürdig, aber mitunter für den Hörer fast atemraubend.

Alle Feinheiten der Komposition wiedergeben, hieße einfach dieselbe von der ersten bis letzten Note abschreiben. Nur die formelle Gliederung dieses Riesenscherzos sei zur leichteren Orientierung beim Anhören des Stückes nachstehend kurz

skizziert und bei dieser Übersicht einzelner besonders bemerkenswerter Momente gedacht.

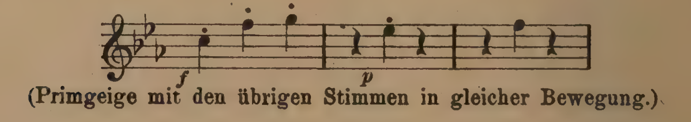
Vorliegendes Scherzo hält insofern die ältere Form fest, als es in einen Hauptsatz und ein Alternativ (Trio) sich gliedert. Beide mit je zwei Unterabteilungen (Durchführungsteilen), von denen die des Hauptsatzes vorschriftsmäßig beide wiederholt werden sollen, beim Trio aber der erste Teil; nach dem Trio kehrt (ohne Repetition der Unterabteilungen) der Hauptsatz wieder, nach einem flüchtigen Rückblick auf das verkürzte Alternativ zum Schlusse führend — wie wir dies von anderen Beethovenschen Scherzos her, z. B. denen der siebenten und neunten Symphonie, kennen. Aber nun die Detailausgestaltung, die unendliche Erweiterung dieser Scherzoform!

Der erste Abschnitt des Hauptsatzes (nach den zwei Pizzicato-Einleitungstakten) umfaßt 34 Takte, das Tonspiel ist anfangs ein leises, schüchternes, heimlichem Geflüster vergleichbar. Einen Takt nach dem letzten unseres letzten Notenbeispiels intoniert die Sekondgeige das Motiv B, mit welchem drei Takte später auch die erste Violine auftritt. Dialog dieser Stimmen mittelst des Motivs B, dann von Takt 15 an eine eigentümliche Verkürzung des Motivs im Violoncell (wir wollen sie E nennen), welche besonders zu beachten, weil sie zu neuer Motivbildung führt und mittelst dieser — das zuerst Takt 17 vom Violoncell gebrachte neue Motiv (F) unter absteigenden Gängen der Unterstimmen mit unwiderstehlichem Feuer von der Primgeige aufwärts gedrängt —



den überaus markigen Abschluß dieses ersten Abschnittes auf der Dominante B herbeiführt.

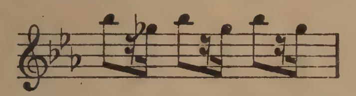
Bevor wir aber zu diesem Abschlusse gelangen, ist nach dem bereits lebendiger und verwickelter gewordenen Tonspiele besonders der im Takt 25 überraschend auftretende, von Beethoven selbst so bezeichnete „Ritmo di tre battute“
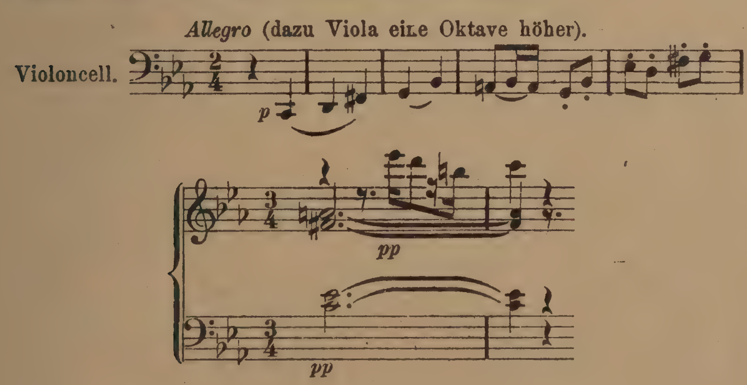


(Primgeige mit den übrigen Stimmen in gleicher Bewegung.)

zu beachten, da hiermit gleichsam wieder ein neues Motiv (G) gefunden ist, welches nicht nur zu der oben zitierten prächtigen Abschlußbewegung überleitet, sondern auch später im Verlauf des Scherzos seine weitere, sehr originelle Verwertung findet.

Zu Beginn des zweiten Abschnittes wird nun von allen Instrumenten in gleicher Rhythmik mit dem Motiv A energisch *ff* aufgestrichen; Modulation nach C-Moll, hier reizender quasi homophoner Tonsatz (die Melodie — Motiv D in der Primgeige, das Violoncell Begleitung, die Mittelstimen sich wechselseitig die neckische Figur des Motivchens E zuwerfend), bald wieder polyphonere Ereiferung der Stimmen gegeneinander unter chromatischer Modulation, bis sich endlich die Primgeige auf Ges-Dur *ff* mit einer neugewonnenen kraftvoll trotzigen Figur

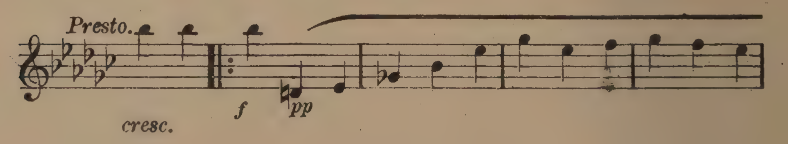


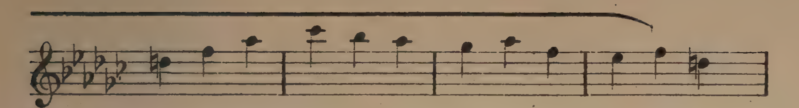
der gleich rhythmisierten Gegenbewegung der Unterstimmen heldenhaft entgegenstellt. — Durch vier Takte pochen die Stimmen so *ff* auf ges (Tonika, Unter- und Oberdominante) gegeneinander, da mit einem Male (bei Festhaltung der letztzitierten Figur) überraschendes *pianissimo*, Modulation nach Fis-Moll, D-Dur und — indem letzteres als Dominante genommen — nach G-Moll, wo nun — wieder im *forte* — alle Stimmen unisono und ungestüm mit dem Motiv A aufwärts stürmen . . . Nach vier Takten jetzt plötzlich höchst unerwartete, ja beim erstenmal Hören völlig verblüffende Unterbrechung des fortreißenden Musikstromes . . . ein dem bisherigen Motivenspiel ganz fremder, seltsam schleichender Zwischensatz von fünf Takten, nur den beiden Unterstimmen unisono



anvertraut schiebt sich ein, stockt aber alsbald auf der verminderten Septime von C-Moll, hiermit gleichzeitig wieder in den Dreivierteltakt führend, wo sich Motiv D hoch oben in der Primgeige (und gleich darauf Motiv A in der zweiten Violine) leise neckisch vernehmen läßt, wie fragend; „Was war denn das nur?!" Die Vorahnung einer der reizendsten Orchesterstellen aus den „Meistersingern" (Dialog von Sachs und Beckmesser im dritten Akte: B. „Ganz frisch noch die Schrift?" S. „Und die Tinte noch naß!") wird in den zwei letzten Takten des oben zitierten Notenbeispiels wohl niemand verkennen, und wir werden hier einmal wieder darüber belehrt, wie geistesverwandt der „letzte Wagner" dem „letzten Beethoven" und wie es gemeint sei, wenn Wagner erklärt, man müsse zur Erzielung der höchsten Wirkung den durch Beethoven gewonnenen musikalischen Ausdruck dramatischen Zwecken dienstbar machen.

Wieder zu unserem Scherzo zurück! — Der geheimnisvolle Zwischensatz wiederholt sich noch einmal, nunmehr auf drei Takte beschränkt, nach F-Moll modulierend, hier Wiederkehr des $^3/_4$-Hauptsatzes und, über 46 Takte verbreitet, mannigfaltigste Kombination der bisher vernommenen motivischen Elemente bis zum Wiederholungszeichen. Nachdem nun der ganze Durchführungsteil repetiert wurde (was indes bei der Aufführung in Konzerten wegen der großen Länge des Satzes in der Regel unterbleibt), folgt noch ein interessanter Anhang von 21 Takten, in welchem die Bewegung sich immer mehr verliert, zuletzt auf leisen Schlägen des früher erwähnten Ritmo di tre battute in den, den Dreiklang es—g—b bildenden, Unterstimmen ganz zu erlöschen scheint. Doch hier führt der Meister Beethovensch genial, indem er einfach das g der Viola in ges verwandelt, in das Trio-Presto, Es-Moll, $^3/_4$: wir sind in diesem neuen Satzteile angelangt, ehe wir uns dessen versehen. Dieses Trio, aus zwei Abschnitten und (die diesmal unumgänglich notwendige Wiederholung des ersten Abschnittes eingerechnet) aus 140 Takten bestehend, ist im auffälligsten Kontrast zu der bis an die äußerste Grenze geführten Polyphonie des Hauptsatzes ganz und gar homophon gehalten, fast durchaus führt die Primgeige in einem großen Zuge die Melodie,

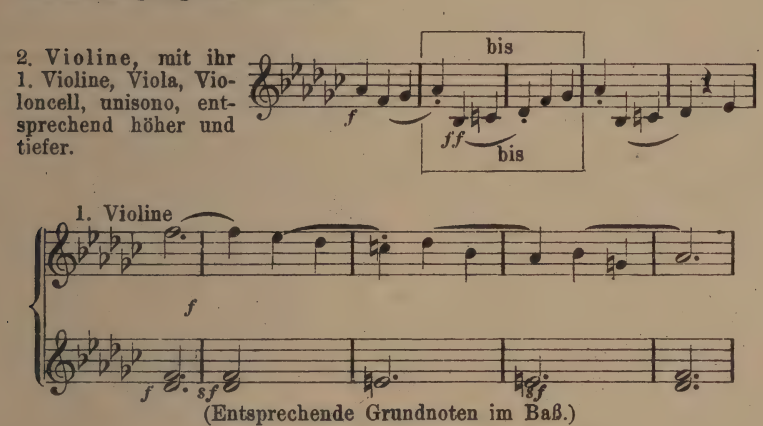




während die Mittelstimmen in gleichen Vierteln, das Violoncell in dem Rhythmus



begleiten, doch schließen sich vom zweiten Teil an alle Stimmen zusammen, um in stürmendem Anlaufe folgende großartige Aufwärtsbewegung nach Des-Dur



(Entsprechende Grundnoten im Baß.)

vorzunehmen, aus der dann die Melodie der Primgeige triumpierend hervorbricht, wie ein kühner Korpsführer, der mit den Seinen soeben eine feindliche Schanze eroberte. (Wir finden in der eben zitierten Melodie der ersten Violine eine Lieblingsfigur aus Beethovens erster Periode wieder, die u. a. auch im ersten Satz der Klavier-Violinsonate op. 30, G-Dur, vorkommt, hier im Es-Dur-Quartett aber weit energischer wirkt.)

So fliegt dieses merkwürdige Trio an uns vorüber, luftig und duftig hier, sich heldenhaft ermannend dort, durchweg aber voll melodischen Reizes und jeder Ton aus des Meisters Herzen geschöpft.

Fast ebenso unmerklich wie der Hauptsatz an das Trio, knüpft das letztere wieder an den Hauptsatz an, der sodann wie formgemäß in ganzer Ausdehnung, nur ohne Repetition der

Unterabschnitte, nochmals erscheint. Auch der Anhang findet sich wieder ein, selbst jene wundersame Es-Moll-Wendung von den leisen Schlägen des ritmo di tre battute (auf den schlechten Taktteilen) in das Trio . . . So scheint denn auch das Trio wiederzukehren, doch wir vernehmen von ihm nur die ersten 12 Takte, dann spannende Pause und nochmals Eintritt des Ritmo di tre battute (das ges jetzt in der Sekondgeige zu g aufgelöst), dessen Nachschläge vom Meister wie in einer letzten improvisatorischen Laune mit dem Motiv D der Primgeige kombiniert, urplötzlich den auf der (S. 188 Zeile 19 erwähnten) Figur E in allen Stimmen jäh abbrechenden endlichen Schluß des Scherzos herbeiführen*). Im ganzen ein Satz von einer humoristischen Urkraft, einer Fülle und Frische der Erfindung, welcher, wie das vorhergegangene verklärte Adagio — nur in anderer Weise als dieses — bis zur Evidenz darlegt, daß Beethoven erst in diesen seinen letzten Werken auf dem Gipfel der Meisterschaft und Genialität angelangt sei.

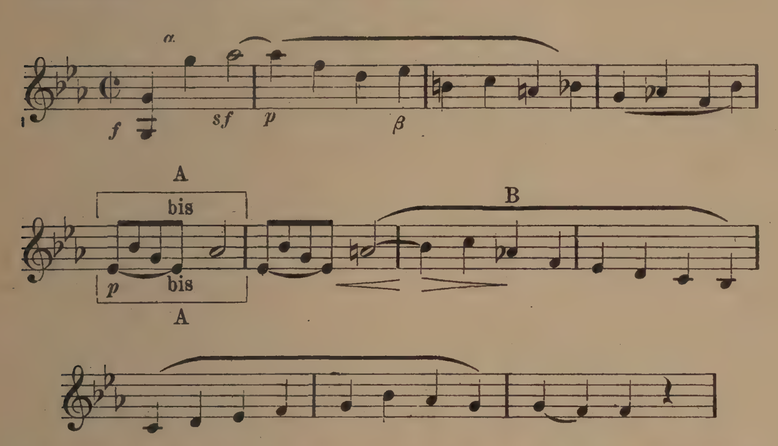
In Richard Wagners tiefsinniger Festschrift über Beethoven finden wir die vielfach angezweifelte, ja geradezu angefochtene Bemerkung, der erhabene Meister habe erst in der Zeit seiner völligen Ertaubung die höchste, wunderbarste Heiterkeit gefunden, die durch ihn erst der Musik so recht zu eigen geworden sei. Nun, das soeben besprochene Scherzo des Quatuors op. 127 war ein unermüdlich beredter Zeuge dafür, wie wahr und tief der große Verehrer und Nacheiferer Beethovens sein unsterbliches Vorbild mit jener „überraschenden“ Bemerkung erfaßte, und in dem nun zu betrachtenden Finale desselben Es-Dur-Quartetts stellt sich uns ein beinahe noch frappierenderer Repräsentant jener göttlichen Heiterkeit, jenes Humors entgegen, welcher, wie Wagner sagt, „aus der Freude an der Kraft des Gestaltens entspringt“, welcher „allen Schmerz des Daseins durch das ungeheuere Behagen des Spiels mit ihm überwindet“.

Dieses Finale (Es-Dur — Alla breve — das Tempo ist sehr charakteristisch dem Empfinden der Ausführenden überlassen und nicht einmal metronomisch bestimmt) weiß nichts mehr von den leidenschaftlichen Aufregungen, den Bitternissen und Tröstungen des ersten Satzes, nichts von den überirdischen Verklärungen des Adagios, selbst das rastlos phantastische Treiben des Scherzos ist verschwunden und macht hier einem Tonspiele voll seligen Behagens Platz, trotz seiner munteren, zum Teil an Vater Haydns geschäftige Art erinnernden Be-

*) Vergleiche hier genau S. 45 (Takt 15 usw.) und S. 58 (letzter Takt) der bei Peters erschienenen Partitur.

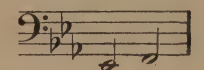
weglichkeit, einem wonnigen Ausruhen nach überstandenen Seelenkämpfen zu vergleichen. Die Motive sind hier so einfach und klar, ja so populär erfunden, daß sie einem Kinde verständlich, d. h. gefällig erscheinen könnten, in der Durchführung zeigt sich freilich wie immer das innerlichst Originelle und darum Unberechenbare des Beethovenschen Genius.

Die ersten zwölf Takte — welche wir der Raumersparnis wegen nur in der Primstimme anführen —



bestimmen die Entwicklung des Ganzen. Die ersten vier Takte — in allen Stimmen unisono, wodurch die — natürlich nur äußerliche! — Reminiszenz an den Anfang von Mozarts Es-Dur-Quartett noch auffallender wird — sind als eine Art Einleitung anzusehen, doch gewinnen sie später — und zwar der erste Takt für sich: wir wollen ihn α nennen, die folgenden drei Takte ebenfalls für sich: diese seien β genannt — durch eine plötzliche Inspiration des Meisters selbst motivische Bedeutung.

Von Takt 5 an wird nun zu ausgehaltenen Ganznoten der Mittelstimmen (Sekondgeige: b, Viola: es) und dreimal wiederholtem
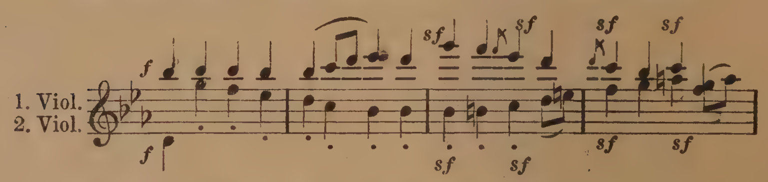


des Violoncells von der Primgeige *piano*, aber auf der G-Saite und daher möglichst volltönend, die überaus einfache Hauptmelodie des Satzes aufgestrichen, in welcher die Auflösung des as nach a im dritten Takte besonders zu beachten ist und die

wieder in das Motiv A (Motiv der ersten drei Takte) und das gleichsam einen Anhang bildende, durch diesen den Abschluß der zwölftaktigen thematischen Periode vermittelnde Motiv B zerfällt.

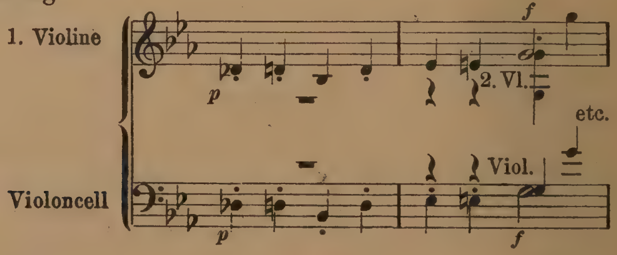
Die ganze Periode, obwohl streng nach viertaktigem Rhythmus konstruiert, überrascht den Hörer durch die Aneinanderreihung dreitaktiger und fünftaktiger Motivenbildung von der Intonation der Hauptmelodie an und wirkt, da durch diese Parallelstellung ein Takt zu viel zu sein scheint (was faktisch durchaus nicht der Fall ist) und der Abschluß der Periode gleichsam „nachhinkt", ungemein launig und ergötzlich.

Hält man die nun als A, B, *α*, *β* präzisierten motivischen Bestandteile recht im Ohre fest, so ist der weitere Verlauf des Satzes in seiner logisch-konsequenten, vorwiegend scherzhaften Entwicklung mit Ausnahme etwa der Takte 149—176 und des Anfangs der Coda nicht viel schwieriger zu verfolgen, als der irgend eines Quartettstückes von Haydn oder Mozart.
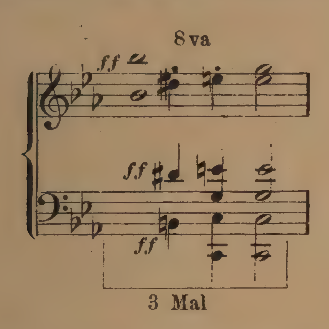
Aus dem Takt 55 auftretenden zweiten Hauptsatze



glauben wir Vater Haydn persönlich zu vernehmen, doch regt sich schon in der (zum letzten Notenbeispiel hinzu zu denkenden) energisch stakkiert von es bis f absteigenden B-Dur-Skala des Violoncells vernehmlich der Beethovensche Humor; die Primgeige greift sofort diese Skala, nunmehr jede zweite Note mit kurzem Vorschlag scharf markierend, auf, und aus diesen Gängen entsteht — durch originelle Umstellung der Einleitungmotive des Finales (also zuerst *β*, dann *α*) neun Takte nach dem letzten Takte des letzten Notenbeispiels eine köstlich humoristische Steigerung:
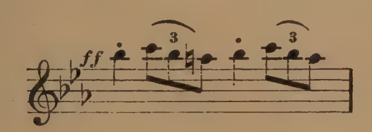


Die in jede dritte und vierte Note jedes zweiten Taktes *forte* hereinschlagenden Mittelstimmen erschrecken uns beinahe, etwa wie man Kinder durch irgend einen mutwilligen Lärm zu erschrecken pflegt — bis endlich nach sechs Takten jenes launige Possenspiel zu einem wahrhaft grandiosen Zusammenschlusse der Stimmen auf Grundlage des Motivs α führt:



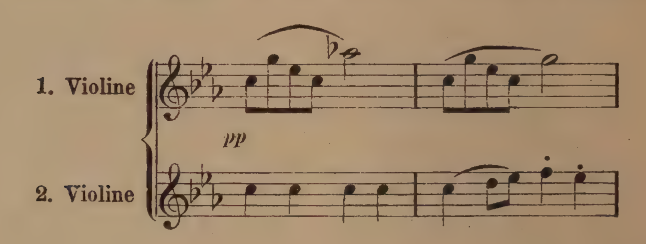
Die schrille Dissonanz hat zugleich etwas wunderbar Kühnes und Erfrischendes, die durch das Zusammenklingen der beiden Geigen gebildete leere Quinte schallt „weit hinaus“, man glaubt, hier den großen Meister, auf seine ungebrochene Kraft pochend, aus tiefster Seele aufjauchzen zu hören.

Wenn dann (nach einem Zwischentakte) jene drei merkwürdigen Takte dahin variiert sich wiederholen, daß nur die Sekondgeige mit dem Motiv α aufschlägt, während die erste Violine ihr früher ausgehaltenes b̄—b̿ in die kriegerische Figur



verwandelt und Viola wie Violoncell — Beide auf der leeren Quinte c—g — den felsenfesten, felsenharten Grundbaß angeben, wird die Stimmung noch entschlossener, ja völlig herausfordernd: da ist jeder Anklang an Haydns gemütliches Scherzen und Necken gänzlich verschwunden, und wir haben den stolzen Beethoven vor uns, der die „Eroica“ geschrieben; sein musikalisches „Lachen“ ist eben von dem des treuherzig naiven Vorgängers etwas — verschieden. Nachdem nun der Meister die nachgerade aufgeregt gewordene Stimmung in einer aus dem

eben erwähnten Zwischentakt entwickelten, über 16 Takte verbreiteten, gleichsam „lächelnden" Figur mehr und mehr zu beschwichtigen gewußt (wobei zuletzt die einen übermäßigen Dreiklang nur andeutenden Lockrufe der Unterstimmen im Gegensatz zu der melodischen Terzenbewegung der Geigen besonders merkwürdig), kehrt er zum Anfang (erstes aus diesem Finale gebrachtes Notenbeispiel) zurück, verbreitet aber nunmehr Motiv *β* schon über acht Takte (alles leise, flüsternd: fast durchaus *pp*, nur einige Noten *p* hervorgehoben), schließt nicht wie früher die erste Hauptmelodie (mit ihren Motiven A, B), sondern den zweiten Hauptsatz an, erst *pp* in C-Dur, dann *forte* energisch in C-Moll, nach G-Dur modulierend, wieder nach C-Moll zurückgewendet, und hier fällt es Beethoven plötzlich ein, das Motiv *α* der ersten Hauptmelodie (in der Primgeige) mit den Vierteln des zweiten Hauptsatzes (in der zweiten Violine) zu kombinieren,

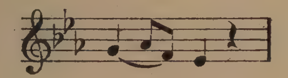


während die Viola geheimnisvolle Klagetöne in Halbnoten vernehmen läßt, das Violoncell schweigt. Durch diese anscheinend so einfache Kombination wird aber der Meiter zu einer der wundersamst überraschenden Harmoniestellen des ganzen Quartetts geleitet: vorerst wird nach F-Moll moduliert und hier — mit verwechselten Stimmen — die Motivenkombination fortgesetzt: da aber — auf C-Dur, als Dominantakkord von F-Moll genommen — werden auf einmal beide Kombinationsgedanken ihres motivischen Charakters gänzlich entkleidet, das Viertelmotiv des zweiten Hauptsatzes zu einer (in der Prim-, später Sekondgeige) gleichmäßig fortklopfenden Note (resp. Terz), das Motiv *α* der ersten Hauptmelodie zu einer bloßen Begleitungsfigur (in Primgeige und Viola die Terzen der Sekondgeige umspielend), ein ausgehaltenes b des Violoncells bestimmt die Tonart als nicht reines C-Dur, sondern zu F-Moll gehörig. Das klingt nun so monoton und leer, fast möchte man an das bekannte Schnarren einer Musette denken, aber dafür ist die Wirkung der Stelle (durch einen momentanen Ruck nach dem

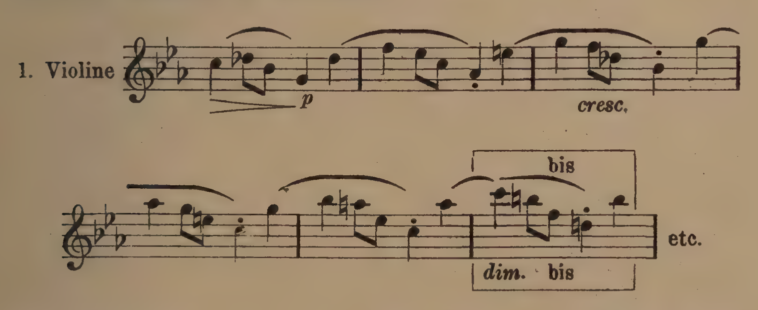
F-Moll-Dreiklang, den gleich wieder der Dominantenakkord ablöst, noch charakteristischer!) doch ein wenig zu unheimlich. Wir haben hier einmal wieder eine jener für Beethoven so außerordentlich bezeichnenden, bei keinem anderen Komponisten vorkommenden Stellen, wo der taube Meister mit gespanntester Aufmerksamkeit (mit seinem inneren Ohre natürlich) nach irgend einer Richtung hin irgend einem fremdartigen Phänomen zu lauschen scheint. Wir wissen von zahllosen Beethovenschen Tonsätzen her, daß niemand sich so sehr in gewisse Akkorde förmlich vergraben, wie er.

Von jenen seltsam aushallenden Musette-Harmonien wird das Motiv A in reizenden Imitationen der beiden Geigen praeludienhaft, der Meisterweise Seb. Bachs verwandt, nach As-Dur moduliert, wo das genannte Motiv nun in den Mittelstimmen erscheint und an einem Triller der Primgeige, den dann hier das Motiv B ablöst, seinen Begleiter findet.

Die Stimmen werden hier — durch etwa 20 Takte — wohl etwas zu unabhängig voneinander geführt, sodaß der Tonsatz, obwohl im Wesentlichen auf schon früher Gehörtes zurückgreifend, momentan weniger klar erscheint; um so überraschender weiß der Meister eine zuerst in Takt 28 des Finales vorgekommene, dort aber mehr unbeachtet gebliebene Notenfigur
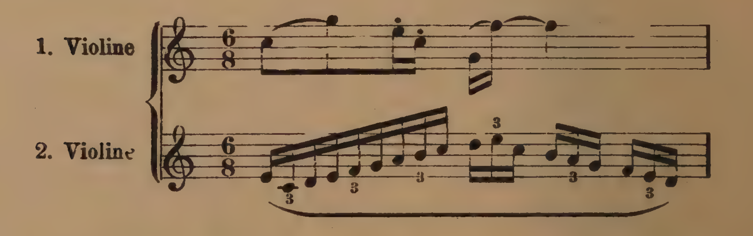


zu einer konsequent entwickelten melodischen Periode voll des innigsten Gefühles zu verwerten:



Das wiegt sich so weich und wohlig auf den Vorhaltsnoten der Unterstimmen, scheint sich ganz in seliges Träumen verlieren zu wollen, knüpft aber dann doch wieder an die erste Hauptmelodie

an und führt nun den Satz im Charakter des dritten Teiles der Sonatenform wie anfangs weiter, im einzelnen modifiziert, reicher figuriert (z. B. der Viertelbewegung der einen Stimme belebende Achtel der übrigen gegenübergestellt), im Ganzen der ursprünglichen Entwicklung analog.

Es fehlt nicht der zweite Hauptsatz (jetzt natürlich in Es-Dur, weil früher in B), auch nicht die nachfolgende humoristische Steigerung, und die famosen Kraftdissonanzen (viertes dieses Finale angehendes Notenbeispiel) türmen sich jetzt über dem Dominantakkord von B-Dur, wie früher dem von F. — Mit der gleichfalls schon charakterisierten heiteren Achtelfigur der Geigen und den Lockrufen der Unterstimmen scheint der Satz in Es-Dur ausklingen zu wollen, aber der Meister moduliert nun unvermutet nach C-Dur und zieht hier zur letzten Ausdruckssteigerung seines Tonspieles eine Coda heran (Allegro con moto, 6/8), bei deren Beginn der Hörer seine volle Aufmerksamkeit zusammennehmen muß, soll er nicht den thematischen Faden verlieren. Der plötzliche Eintritt des Sechsachteltaktes wirft nämlich den bisherigen Rhythmus völlig um, ist aber vom Meister — wohl absichtlich — nicht plastisch hervorgehoben, indem sich nämlich die vier gleichen Viertel der Geigen aus dem letzten Alla breve-Takte in Triller (erst auf g—as, dann aufgelöst g—a) verwandeln. Im dritten Takt lassen sich in den Unterstimmen (jetzt schon bestimmt in den Sechszehntelrhythmus eingefügt) die bewußten Lockrufe vernehmen, aber die drei letzten Achtel des Taktes werden von einer Triolenfigur der Geigen eingenommen, welche wieder die rhythmische Plastik aufhebt; so entbehrt der neue Satzteil zuerst jedes motivischen Anhaltes, es ist, als sollte alles auseinanderfließen.



Aber nun tritt endlich Takt 4 — zu der fortlaufenden Triolen figur der zweiten Violine — in der Primgeige die erste Hauptmelodie (das Motiv A des Finales) in seiner seltsamen neuen

rhythmischen Gestaltung bestimmt hervor, und wenn man nun dieses so eigenwillig auf schlechtem Taktteile abbrechende Sechsachtelthema und besonders die Kombination mit der Triolenfigur fest im Ohre behält, ist mit einem Male alles klar und der Wegweiser durch die sonst etwas labyrinthische Coda gefunden. Wie mannigfach und oft unerwartet nunmehr auch noch moduliert wird (natürlich muß der Satz dem ursprünglichen Es-Dur zu!), die Hauptmelodie hier, die Triolenfigur dort beherrschen, allerdings in stetem Wechsel der Stimmen ausschließlich die in einem Zuge strömende, zuletzt mächtig anschwellende Tonflut. Einem früher mehr in augenblicklicher Laune ergriffenen Moment: der Auflösung des as der Hauptmelodie in a, gewinnt Beethoven erst jetzt die eigentliche motivische Bedeutung und ganz ungeahnte Steigerungen ab. Nicht trennen kann sich der Meister von ihm, von seiner Sechsachtelmelodie überhaupt, und wenn der Tonsatz die höchste dem Streichquartett überhaupt erreichbare Schallkraft aller Stimmen erlangt hat, stimmt er sich sofort zu leisestem Flüstertone herab, wobei die chromatisch *pp* hin und her gewendete Triolenfigur wie heimliches Gekicher neckischer Kobolde klingt. Nun scheint auch die Hauptmelodie auf jenem vielsagenden auflösenden A mit einer Frage auf den Lippen zu erlöschen, da ermannt sich der Meister noch einmal und in *ff*-Akkorden schließt der Satz, mit ihm das ganze inhaltsreiche Quatuor vollbefriedigend, lebensvollst-energisch ab.

Wenn wir Schindler Glauben schenken dürfen, so hätte Beethoven nach dem Es-Dur-Quartett op. 127 das A-Moll-Quartett und dann erst das Quatuor op. 130 komponiert. Es gebührte also dem Letzteren die Opuszahl 131. Da man indes längst gewöhnt ist, von dem

B-Dur-Quartett op. 130

zu sprechen, akkommodieren wir uns der üblichen Nummerierung. Wenn uns das später zu betrachtende, im Frühjahr 1825 vollendete A-Moll-Quartett durch unverkennbare musikalische Charakterzüge stellenweise in die schwere Krankheit versetzt, welche der Meister zu jener Zeit soeben überstanden, wenn Beethoven den wunderbaren „Canto lydico“ desselben A-Moll-Quartetts sogar ausdrücklich als einen der Gottheit dargebrachten „heiligen Dankgesang eines Genesenen“ bezeichnet, so erscheint in dem, wieder dem Fürsten Galitzin gewidmeten, am 21. März 1826

zuerst aufgeführten B-Dur-Quartett die Krankheit völlig überwunden. Ein Gefühl der Verjüngung, wiedergewonnener Kraft, Lebensmut und Lebensfreude erfüllen das Werk, in welchem klagende, sehnsüchtige Stimmen nur selten laut werden, dagegen drastische Ausbrüche urwüchsigster Beethovenscher Laune um so häufiger überraschen. Wenn wir das oft mißbrauchte Wort „Humor" in seinem eigentlichen, höchsten Sinne als geistige Befreiung, als gleichzeitiges sich-Erheben über den eigenen Schmerz und die Kleinlichkeiten der Welt nehmen, dann verdient das Quatuor op. 130 das spezifisch-humoristische in der langen Reihe der Beethovenschen Quartette genannt zu werden.

Das wahre Wesen des Humors äußert sich im jähen Wechsel der Stimmungen, in der Aufstellung und Versöhnung scheinbar unvereinbarer Kontraste . . . und gerade dies finden wir in Beethovens letztem B-Dur-Quartett.

Die Durchführung einer psychologischen Idee, wie in den beiden ersten Sätzen des vorigen Quatuors, wie in den zwei nächstfolgenden Werken im Ganzen und Großen — ist im B-Quartett nicht zu erkennen. Schaffensfreudig, wie nur je in seinen glücklichsten Tagen, überläßt sich der taube Meister seinem musikalischen Genius, welcher ihm fort und fort die wunderbarsten Melodien einflüstert, welcher ihn zu Kombinationen führt, mit denen die Zeitgenossen allerdings nichts anzufangen wußten, die aber heute unsere staunende Bewunderung erregen. W. v. Lenz durfte mit Recht einmal das Werk 130 wegen der Fülle und Spontaneität sich in ihm bergender blühender Musik das phantasietrunkenste der Beethovenschen Quartette nennen.

Das Quartett umfaßt sechs Sätze. Auf das erste (die Sonatenform wie das erste Stück des jüngst besprochenen Es-Dur-Quartetts sehr frei umgestaltende) Allegro (B-Dur) folgt ein dämonisch-humoristisches Presto (B-Moll, Alla breve), ein höchst originelles, den wunderbarsten musikalischen Stimmungswechsel verwirklichendes Andante scherzoso (Des-Dur, 4/4), ein heiter volkstümliches Allegro assai: Alla Danza tedesca (G-Dur, 3/8), eine unendlich gesangvolle, mit dem Herzblut des Tondichters geschriebene Cavatina: Adagio molto espressivo (Es-Dur, 3/4), endlich zum Schluß ein erst in heimlicher, dann immer lauterer und stürmischerer Lust aufrauschendes Allegro (B-Dur, 2/4).

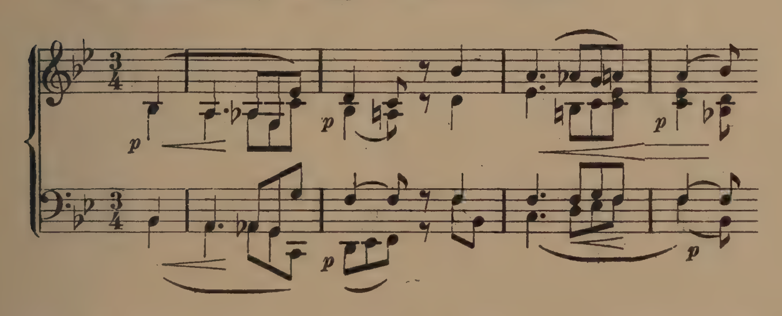
Dies ist die Gestalt des Quatuors, wie es uns heute vorliegt. Ursprünglich stand an der Stelle des jetzigen Finales die große Fuge („Tantôt libre, tantôt recherchée"). Nachdem aber die

letztere für sich allein 35 Seiten in Partitur faßte und über dies vom Publikum gänzlich unverstanden blieb (was aus von uns bereits erörterten Gründen gewöhnlich noch heute der Fall ist), beschwor der damalige Verleger — Artaria — den Meister, ein neues Finale zu schreiben, und Beethoven gab diesem Wunsche, am Schlusse seines letzten Sommeraufenthaltes in Gneixendorf, obwohl bereits schwer kränkelnd — November 1826 — nach. Es müssen wahre Weihemomente des Genius gewesen sein, in welchem sich derselbe siegreichst über die Materie erhob, denn von physischer Erschöpfung, Krankheit, Schmerzen weiß dieses neue Quartettfinale nichts, es ist sprühend heitere Lebenslust von der ersten bis zur letzten Note.

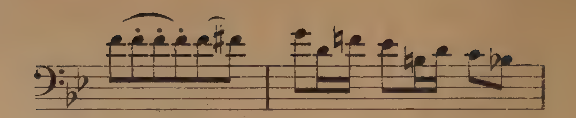
In der formellen Struktur des ersten Satzes des B-Dur-Quartetts fällt, wie bei jenem des Quatuors op. 127, die innige Verbindung der langsamen Einleitung und des anschließenden Allegros auf, ja diese Verbindung geht hier noch viel weiter, das Introduktionsmotiv gewinnt mitten im Durchführungsteile des Allegros völlig thematisch-kombinatorische Bedeutung, es ist hier (wir haben immer nur die formelle Seite des Tonsatzes im Auge) mit frappierender Stilkühnheit ausgeführt, was im ersten Satze der Sonate pathétique (Durchführungsteil: E-Moll) nur angedeutet worden war.

Was aber die Stimmung der kombinierten Elemente anbelangt, so ist sie direkt gegensätzlich, wie im Es-Dur-Quartett, jedoch nicht derart, daß die Introduktion mutvolle Entschlossenheit, der Hauptsatz zarte Resignation ausspricht, eher ist das Verhältnis im B-Dur-Quartett das umgekehrte.

Die Einleitung: Adagio ma non troppo

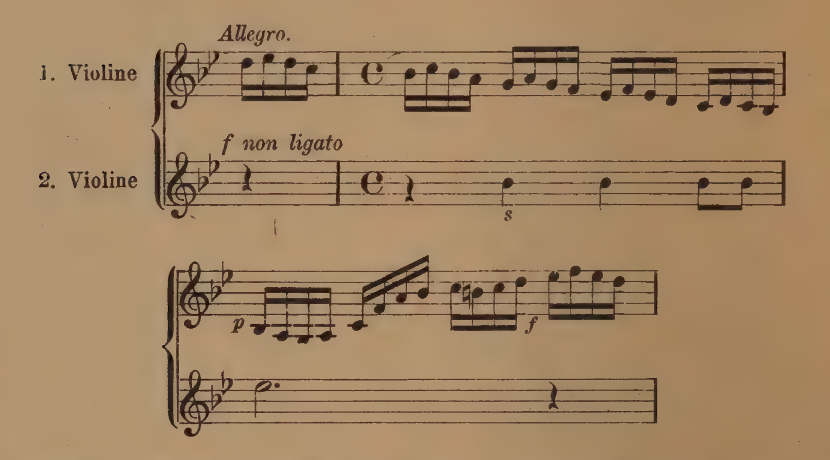


singt in ihren ersten acht Takten so weich, so innig, es ist, als wollte sie ganz untertauchen in zärtlich-wehmütige Stimmung, dann regt sich in den nächsten Takten — erst im Violoncell



— hier aber noch schüchtern — eine schon mutigere Figur, die im Allegro Anstoß zu einer sehr lebendigen Entwicklung geben wird.

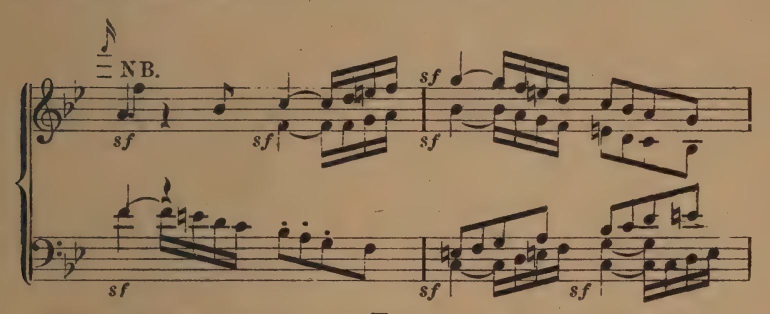
Das eigentliche Doppelthema des Allegros,



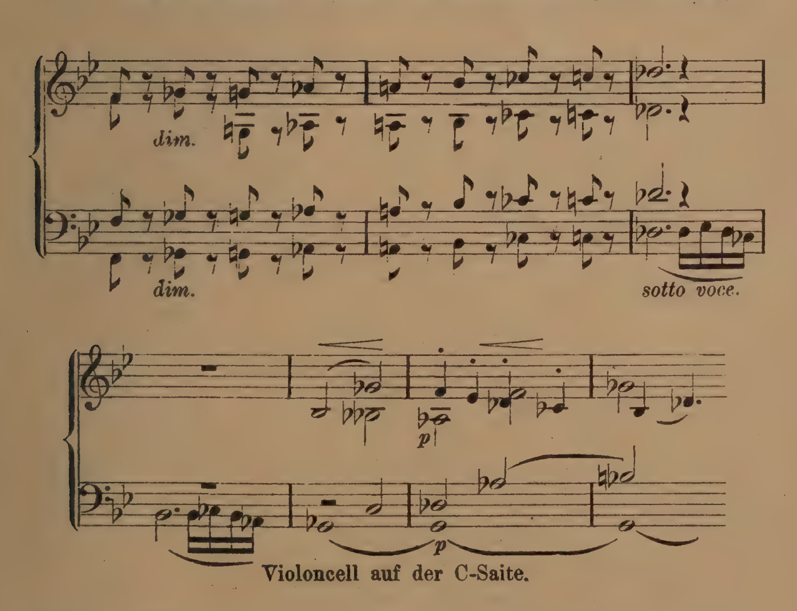
zuerst von den beiden Geigen ohne Begleitung der Unterstimmen eingeführt scheint es auf nichts anderes als auf skurriles Tonspiel abzusehen. Die rauschende Sechzehntelbewegung verbreitet sich im 5. Takte über alle Stimmen, weicht aber hier der ganz unvermutet wiederkehrenden Einleitung (die Hauptmelodie im Violoncell, die anderen Stimmen imitatorisch, der seelische Charakter im Gegensatz zu der ursprünglichen zärtlichen Weichheit: grüblerisch gehaltener Ernst), aber auch diese behauptet sich nur durch 4 Takte — spannender Halt im 5. Takt! und nun erst strömt das Allegro mit seinem schon oben zitierten Doppelthema frisch und freudig dahin. Das anfänglich sehr harmlose Spiel wird Takt 13 durch Einführung des zweiten Motives der Einleitung (siehe vorletztes Notenbeispiel) männlicher, energischer, Beethoven'scher.

Die Sechzehntelbewegung konzisiert sich von Takt 21 in festen Achtelaufschritt (staccato, jede Note *forte* herausgehoben,

alles unisono, nur einmal: Takt 3 dieser viertaktigen Periode die Primgeige als wahre Führerin frei und kühn in der Gegenbewegung nach aufwärts), dann aber kehrt der große Tondichter Takt 25 (alles vom Beginn des eigentlichen Allegrosatzes an gerechnet) sein e i g e n s t e s Gesicht heraus:



NB. Das $\bar{a}$ der ersten und das $\bar{\bar{f}}$ der zweite Geige g l e i c h z e i t i g.

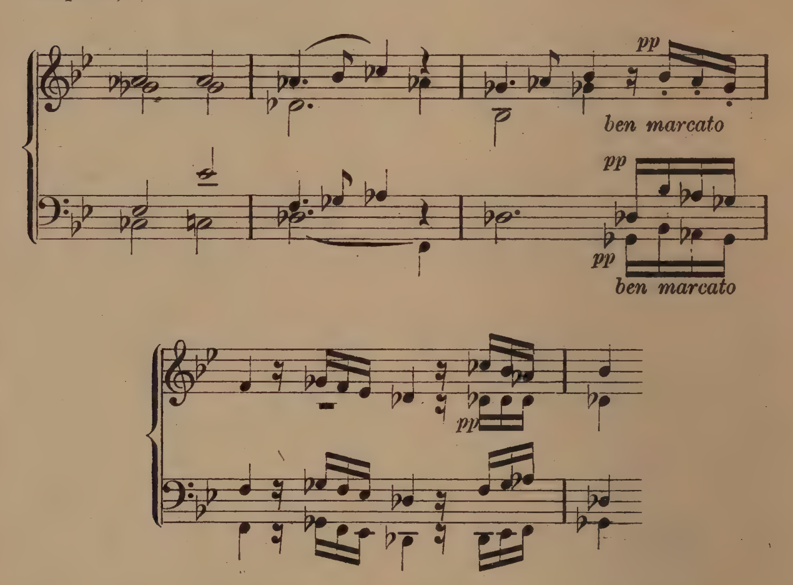


Violoncell auf der C-Saite.

Man beachte den kühnen Sprung vom hohen f auf a, die wahrhaft heroische Rhythmik und für diese letzten Quartette Beethoven's so bezeichnende geniale freie Polyphonie der beiden

ersten Takte! Wie weiß uns der Meister sodann in dem leisen chromatisch-unisonen Gang der nächsten Takte zu spannen: wohin führt das, was soll das geben?

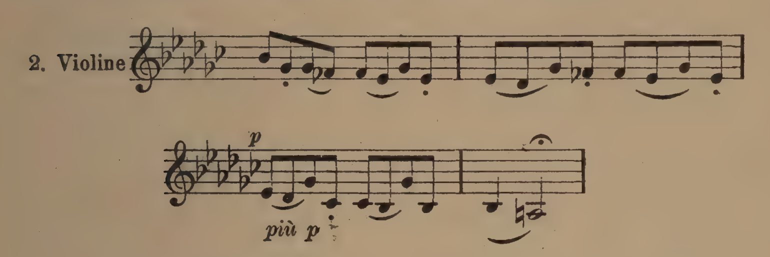
Es führt auf den Ton des — als Dominante von Ges-Dur — und in diesem Ges-Dur intoniert das Violoncell ein aus der Sechzehntelfigur des Hauptthemas hervorgebildetes gleichsam fragendes Motiv, welches die Oberstimme (die Primgeige melodisch, die Mittelstimmen reizvollst harmonisch ausfüllend) wunderbar süß beantworten. Der herzinnige Dialog wiederholt sich in den nächsten Takten, dann leitet (Takt 2 und 3 des Notenbeispiels)



wieder eine schüchterne ausdrucksvolle Frage*) zu einem allerliebsten neckischen Gekicher und Geflüster (Takt 3 und 4 des Beispiels) aller Quartettstimmen und, nachdem auch diese verrauscht, in die anfängliche Sechzehntelbewegung des Allegros zurück, wobei aber der Satz fortwährend in Ges-Dur verbleibt. Das Tonspiel der nächsten 14 Takte ist weniger bedeutend, es scheint sich ohne festen Anhalt in sich selbst verlieren zu wollen,
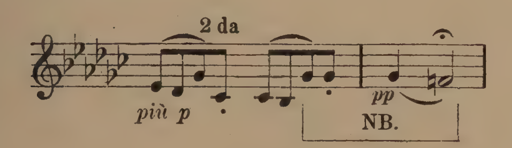
*) Die wohl auch Meister Wagner zu der seinigen gemacht hat in einer überaus innigen, geheimnisvoll nachsinnenden Stelle seines „Siegfried-Idylls".

doch arbeitet es sich allmählich — indem der Sechzehntelfigur energisch akzentuierte Achtel, zuletzt halbe Noten gegenübergestellt werden, unter steter Steigerung der Tonstärke machtvoll und großartig heraus, um endlich von diesem hier erreichten geistigen Höhepunkte aus sich sofort zu der melodisch eindringlichen, in allen Stimmen nahezu unisonen Achtelfigur



— bei der vielleicht mancher an Robert Schumann'sche Phrasenbildungen denken mag — zu beschwichtigen und mit derselben, den Septimenakkord von B-Dur andeutend, den **ersten** Teil unseres Quartettsatzes zu schließen.

Der erste Teil dieses ersten Satzes des Quatuors op. 130 (Einleitung sowohl als Allegro) wird wiederholt, sehr bemerkenswert ist sodann nach geschehener Reprise schon die kleine Veränderung des Schlußtaktes, welcher jetzt nicht mehr, wie im letzten Notenbeispiel zitiert, sondern — es genügt die Angabe der ersten Violinstimme — so:
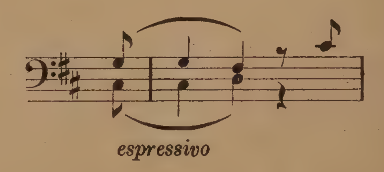


lautet. Das dreimalige ges vor der Fermate f klingt wie ein „Hört — hört!" und findet sich dann als bedeutsame (wenn auch wohl unbeabsichtigte) Anspielung in einem der nächstfolgenden Takte, von denen gleich die Rede sein wird.

Ja wohl gilt es nun ein „Hört, hört!", denn der hier eröffnende zweite Teil unseres Satzes gibt uns ein Beispiel jener höchsten Stilkühnheit, wie sie, gepaart mit unerschütterlicher Formfestigkeit, in diesen letzten Werken Beethovens vorkommt. — Der Satz bleibt vorerst in Ges-Dur, und hier intoniert das

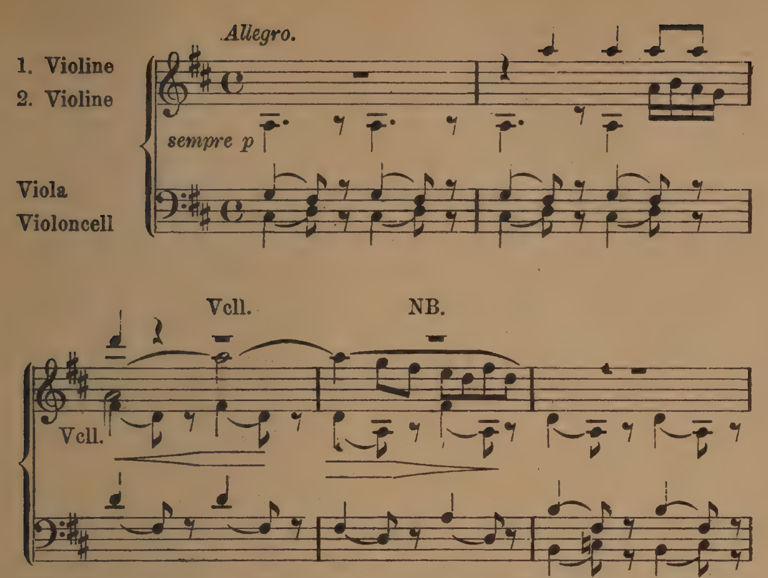
Violoncell mit tief ernstem Ausdruck das Motiv der Einleitung (zwei Takte Adagio ma non troppo, ³/₄ — mit Auftakt wie zu Anfang des Quartetts). — Jetzt plötzlich ein Takt Allegro, ⁴/₄, lediglich von den beiden Geigen mit ihrem bekannten Doppelthema — dem „rufenden“ (Viertel- und Achtelmotiv) und dem „flatternden“ (Sechzehntelmotiv) — im *pianissimo* ausgefüllt und alles durch Enharmonisierung nach Fis-Dur moduliert; gleich darauf wieder drei Takte Adagio (³/₄), in deren ersten das „Ruf“ Motiv mit seiner Oberquarte fis hineinspringt und durch das plötzlich verlangsamte Tempo gleichsam zur Fermate wird. Der rufende Charakter des Motivs tritt dadurch noch deutlicher hervor, und gewinnt das letztere fast etwas Feierliches wie eine Fanfare. Das ausgehaltene fis der ersten Geige hat den Satz bei der in Rede stehenden Adagio-Reprise nach D-Dur gewendet und nun singt das Violoncell die Einleitung weiter und zwar entsprechend dem dritten Teile des Quartetts überhaupt (man sehe das erste diesem gewidmete Notenbeispiel!); die den zweiten Teil eröffnende Adagio-Reprise in Ges und die nunmehrige in D verhalten sich wie Vorder- und Nachsatz, und in der D-Dur-Episode ist es, wo in der Viola — mit oder ohne Absicht! — auf die drei wiederholten Noten des Schlußtaktes aus dem ersten Teil (vgl. letztes Notenbeispiel) angespielt wird.

Nun neuerdings ein Takt Allegro, ⁴/₄, *pianissimo*, dem letzten analog, nur das Doppelthema der Geigen jetzt in D-Dur — dann drei Takte Adagio, ³/₄, das Rufmotiv springt diesmal von A nach D aus dem Allegro ins Adagio, das Adagio selbst aber bringt — in Viola und Violoncell — ein Echo aus der unmittelbar früheren Adagio-Episode, nämlich



und diese zwei, sich gegeneinander in Sekundenschritt bewegenden Noten werden nun die Basis eines wunderbar phantastischen Tongebäudes, welches Beethoven in dem jetzt wieder eintretenden, nunmehr aber — längere Zeit wenigstens — durch keine langsamen Zwischensätze mehr unterbrochenen Allegro (⁴/₄, D-Dur) aufführt.

Man beachte hier die erstaunliche Polyphonie.



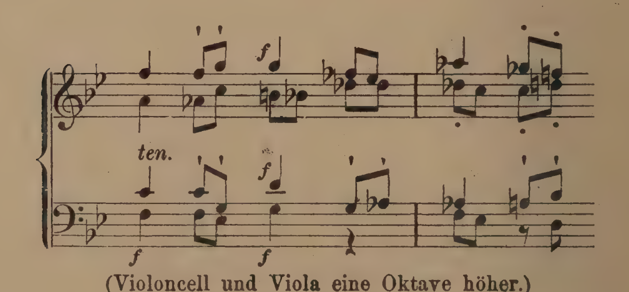
(NB. Im zweiten und dritten Takte ist die erste Violine um eine Oktave tiefer zu denken.)

Bratsche und Violoncell haben als Motiv die letztzitierten Sekundenschritte aus der Adagio-Episode (man kann hier wegen der Gegenbewegung ganz gut zwei Motive annehmen), die Primgeige intoniert die Fanfare a-d, in welche die Sekondvioline nur mit einem Bruchstück des Sechszehntel-(„Flatter“-)Motivs hineinspielt, um diesem Fragment sofort das rhythmische Motiv der Unterstimmen, nur in anderen Intervallen, anzuhängen; im Moment, als dies geschieht (Takt 3 des Notenbeispiels), ändert auch die Viola ihre Sekundintervalle in Quinten und Terz, das Violoncell aber stimmt, hochgespannt, bis in die Region der Primgeige hinaufgetrieben, eine ganz neue Melodie (Takt 3 und 4 des Beispiels) an: so werden also eigentlich fünf Motive in der seltsamsten Weise mit und gegeneinander kombiniert, dabei ist alles klar, plastisch, durchsichtig, jede Stimme ist deutlich herauszuhören und zu verfolgen. Die Polyphonie des Quartettstils kann nicht weiter geführt werden. Die rhythmischen Gegensätze der Motive: der konsequente Quartenruf der Primgeige, der zögernde Schritt der Unterstimmen, die abgerissene (absichtlich mit „non ligato“ überschriebene) Sechszehntelfigur der

zweiten Violine und der ausdrucksvolle Gesang des Violoncells wirken höchst frappant und phantastisch, was durch das eigentümliche Helldunkel des Kolorits (die sich in eine und dieselbe Tonart förmlich eingrabende, nur langsam und gleichsam gruppenweise vorwärts schreitende Modulation und das konsequente *piano*) noch gesteigert wird.

Der Gesamtrhythmus ist hier (von Beginn des polyphonen D-Dur-Allegros) ein gemessener, fast schleichender, so sehr auch die Sechzehntelfigur (einmal imitatorisch von beiden Mittelstimmen aufgenommen) der lebhaften Anfangsbewegung zudrängt. Die Stimmung wird immer geheimnisvoller. kontemplativer, besonders wenn nach C-Moll moduliert wird und daselbst die Primgeige den Gesang des Violoncells, dieses aber die Fanfare übernimmt, um aber gleich wieder mit der Geigenführerin zu alternieren. Endlich — als die erste Violine die Gesangsmelodie in B-Dur ertönen läßt — zerreißt ein kühner Entschluß des Tondichters die sich mehr und mehr über seine motivischen Gebilde herabsenkenden Nebelschleier: ein stürmischer Anlauf des Sechzehntelmotivs in allen drei Unterstimmen, und wir sind wieder beim Hauptsatze des Allegros (dem Doppelthema), somit beim dritten Teile der (allerdings sehr frei umgebildeten) Sonatenform angelangt.

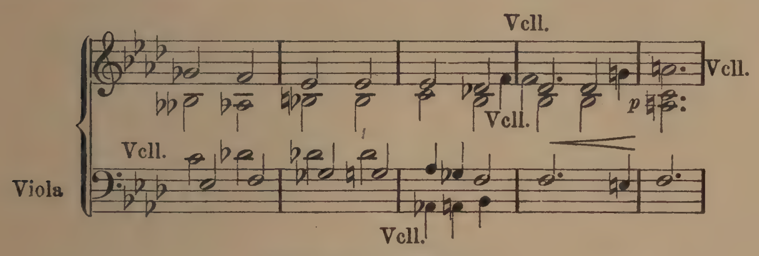
Die Modifikationen, welche das lebhaft-heitere Tonspiel gegen früher erfährt, möge man in der Partitur nachlesen, ein geübtes Ohr findet sie auch ohne Partitur sofort heraus. Nur einzelnes besonders Bemerkenswertes sei hier erwähnt. So der in die flutende Sechzehntelbewegung (Takt 6, seit Wiederbeginn des B-Dur) hineingeschobene, scharf stakkierte und akzentuierte ungewöhnlich herb harmonisierte Zwischentakt, weil er in der Coda eine eigentümlich sinnige Ausführung erhält,



(Violoncell und Viola eine Oktave höher.)

sodann (20 Takte später) die nicht mehr unisonen, sondern akkordisch zusammenstimmenden gleich rhythmisierten Achtel, welche zu dem — jetzt in Des-Dur erklingenden — innigen zweiten Hauptthema führen.

Wunderschön, tief ernst und feierlich moduliert der Meister dann von Des-Dur nach der Dominante von B, und hier in B-Dur



(Alles sehr gebunden.)

wird der süße Gesang des zweiten Hauptthemas in reizend kanonischen Imitationen weiter verbreitet und uns noch zärtlicher ins Herz gespielt.

Von da (Takt 42 nach dem letzten Takte des letzten Beispiels) ist der Verlauf des Satzes analog jenem im ersten Hauptteile, dann aber kehren die vier ersten Takte des Adagio ma non troppo vollständig, nur reicher harmonisiert, als anfangs, wieder, und es beginnt hiermit die überraschend originelle Coda.

Zuerst reizend humoristisches Wechselspiel von je einem Takt Adagio zu einem Takt Allegro, wobei immer die letzte Note des einen Tempos in die erste des anderen hinübergreift, das Allegro siegt endlich und führt nun auf einmal den im vorletzten Notenbeispiele zitierten Zwischensatz herbei, jetzt aber nicht mehr staccato, sondern die Achtel weich gebunden, ganz im Charakter eines rührend innigen Abschiedsgesanges — jede Note sprechend —, als wollte der Meister die Gottheit und die Freunde um Verzeihung bitten, daß er im Spätherbst seines Lebens, vielleicht dem Ausgange nahe, noch so phantastisch buntes Spiel mit den Quartettstimmen gewagt.

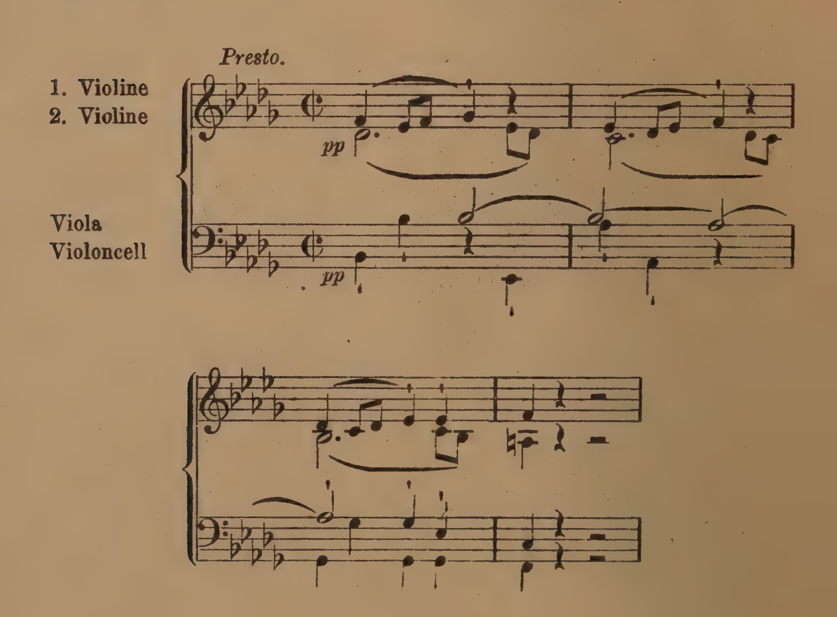
Nachdem uns Beethoven hier wieder einen so ergreifenden Blick in sein innerstes Herz hatte tun lassen, kehrt er — erfrischt und erkräftigt — zum letztenmal zum heiteren Tonspiel zurück: die beiden Motive des Doppelthemas, welche bisher in ihrer ursprünglichen Gestalt nur miteinander auftraten, werden jetzt zugleich gegen einander geführt . . . . so scheinen die

Motive — alles leicht, luftig, *pianissimo* — einander zu suchen und zu fliehen, aber dies nur vier Takte lang: dann tönt in festen Rhythmen, kraftvoll und energisch, der ganze Satz aus.

Der zweite Satz des B-Dur-Quartett ist nur einfach Presto, nicht direkt Scherzo genannt, und doch bildet er eines der genialsten, unmittelbarst zündenden Scherzi, die je geschrieben worden.

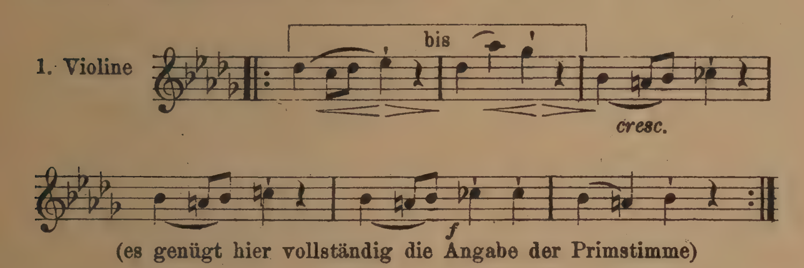
Vermöge seiner Kürze, seiner augenblicklich ins Ohr fallenden Rhythmik, seiner übersichtlichen vier- und achttaktigen Gliederung hat dieser Satz wohl unter allen in den letzten Quartetten Beethovens vorkommenden die meiste Popularität erlangt; wir haben noch keiner — versteht sich guten — Aufführung desselben beigewohnt, in welcher er nicht stürmisch zur Wiederholung verlangt worden wäre.

Es liegt aber auch ein unendlicher Reiz in diesem geheimnisvollen, hastigen und rhythmisch doch so bestimmten Weben und Schweben, die fremdartige (bis nun im Streichquartett noch nie gebrauchte) Tonart B-Moll, das rasche Tempo, das *pianissimo*, das scharf gezeichnete, von der Sekondgeige sofort reizend beantwortete Motiv der Primvioline, die nachklingenden Vorhaltnoten der



Viola, das Staccato im Violoncell: Alles das zusammen gibt ein gleich originelles, wie populäres Bild phantastischer Regsamkeit, das man ganz gut: „Kobold-Reigen“ überschreiben könnte.

Die vier soeben zitierten Takte bilden den Anfang (man erkennt schon aus ihm die meisterlich leichte, echt quartettmäßige Stimmführung), vier weitere Takte folgen den ersten streng symmetrisch (Takt 5 mit Takt 1 sogar vollkommen gleichlautend), und führen zu einem Abschlusse mit der Tonika B. — Alle acht Takte werden wiederholt, dann kommt eine zweite, der ersten logisch entsprechende achttaktige Periode,

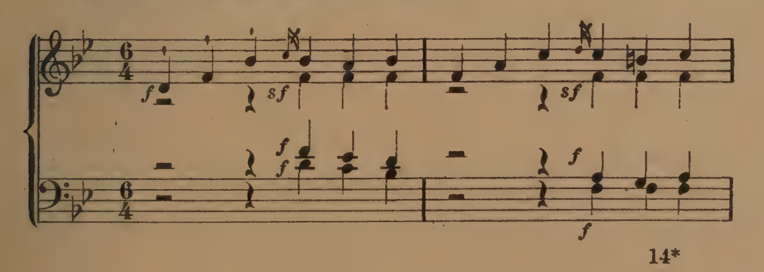


(es genügt hier vollständig die Angabe der Primstimme)

deren vier erste Takte reizend melodisch in Des-Dur erscheinen (eine kleine Reminiszenz aus dem Finale des G-Dur-Konzertes), während die nachfolgenden energisch crescendierend nach B-Moll zurückdrängen und hier — nachdem auch diese Periode wiederholt worden — den so knapp zugeschnittenen ersten Teil — oder Hauptsatz — des Scherzos schließen.

Das unmittelbar an den letzten Takt des letzten Beispiels anknüpfende Alternativ: L'istesso tempo, $^{6}/_{4}$, B-Dur, ist wie der Hauptsatz in zwei Abteilungen und jede derselben wie ersterer nach viertaktigem Rhythmus gegliedert. 1. Teil des Alternativs: acht Takte mit Reprise, zweiter Teil: 23 Takte gleichfalls mit Reprise.

Das höchst Charakteristische des so



beginnenden Alternativs beruht in der eigensinnigen Festhaltung der Figur der Oberstimmen einerseits — das Motiv erscheint, beide Reprisen der zwei Teile des Alternativs gerechnet, nicht weniger als 54 mal — andererseits in den, als Akkompagnement, in jede zweite Takthälfte gleichmäßig scharf hineinschlagenden drei Noten der Unterstimmen, welche — gellend wild — wie das helle Gelächter klingen.

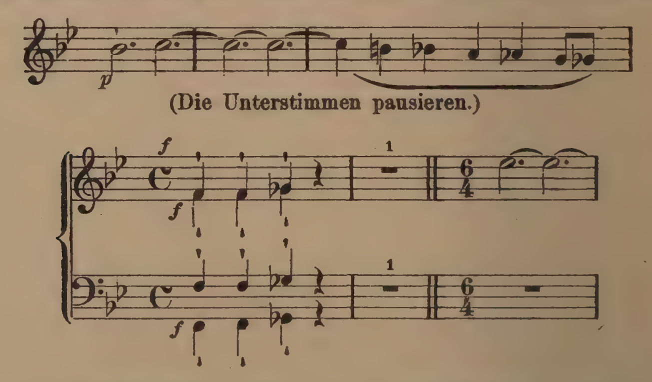
Mit seiner überaus regsamen, dabei aber monotonen Rhythmik, seinen bald starken, bald leisen Akzenten (man beachte z. B. die vier *pianissimo*-Takte in D-Moll, beginnend im achten Takte vor Eintritt des zweiten Teiles), seinem gewaltigen, zur höchsten Kraftäußerung führenden *crescendo* am Schlusse hat dieses ganze Scherzo-Trio etwas dämonisch Packendes.

In genial überraschender Weise wird aber jetzt vom Alternativ in den Hauptsatz zurückgeleitet. Die noch *presto* zu nehmende Skala der Primgeige (erster Takt nach erfolgter Reprise



des zweiten Teiles des Alternativs) verlangsamt sich (nunmehr unisono in allen Stimmen) derart, daß sie sich über vier ganze Takte verbreitet, wobei noch überdies „ritardando“ vorgeschrieben.

Als die Primgeige so auf c angelangt, hält sie diese Note lange aus, um sich von da aus in einem kühnen chromatischen Lauf in die Tiefe zu stürzen, und zwar dem Alla breve-Takt des Hauptsatzes zu, aber kaum ist dieser erreicht, so bricht sie


(Die Unterstimmen pausieren.)

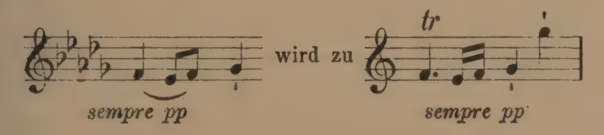
unter *forte* einfallendem Unisono der übrigen Stimmen plötzlich ab.

Der Lauf nach der Tiefe wiederholt sich bewegter von der Tonstufe es: wieder unisone Haltrufe! im nächsten Takte; dann noch bewegter: alle Viertel bis auf das letzte in Achtel zerteilt — von der Tonstufe ges, und nun ist kein Hindernis mehr, unaufhaltsam strömen die Töne der Primgeige in den Hauptsatz hinein, das heimliche, regsame Koboldtreiben hat von neuem begonnen. Man wird in Quartettmusik selten einen so dramatisch spannenden Moment antreffen. Die Phantasie des Hörers wird auf das mächtigste angeregt: fast möchte man den stürmisch immer heftiger andringenden chromatischen Lauf als eine Frage des Gnomenkönigs an seine schlummernden Vasallen auffassen: Seid ihr bereit? — worauf sie wie erschreckt jäh aufzucken: Noch nicht! Zweimal lautet die Antwort auf die dämonische Frage so — das drittemal ist sie in dem rüstig wieder eröffneten Geisterreigen von selbst gegeben.

Diese beim erstenmal Hören völlig visionär wirkenden Stellen offenbaren namentlich in dem wahrhaft zaubergewaltigen Umspringen mit rhythmischen Kontrasten (Alla breve und $^6/_4$) neuerdings auf das eklatanteste, daß Beethoven erst in den Werken seiner letzten Periode auf dem Gipfel der Meisterschaft angekommen, was eine zünftige Schulmeinung so lange bestritt. Auch beachte man recht genau den vorletzten Takt des letzten Notenbeispiels, um Richard Wagner zu verstehen, wenn er über des großen Beethoven „echte" Tondichtungen die anscheinend paradoxen und doch so wunderwahren Worte ausspricht: „Daß es hier keine Zutat, keine Einrahmung der Melodie mehr gebe, sondern alles Melodie werde, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note — ja selbst die Pause!"

Der Hauptsatz unseres B-Moll-Scherzos zeigt sich als formell „dritter Teil" desselben gegen sein erstes Auftreten mannigfach sinnig verändert, obgleich die rhythmische Gestaltung natürlich dieselbe bleibt. Schon in der ersten achttaktigen Periode steigern reizende Imitationen der Unterstimmen (Takt 4: Sekondgeige, Takt 8: Bratsche und Violoncell) das melodische Leben.
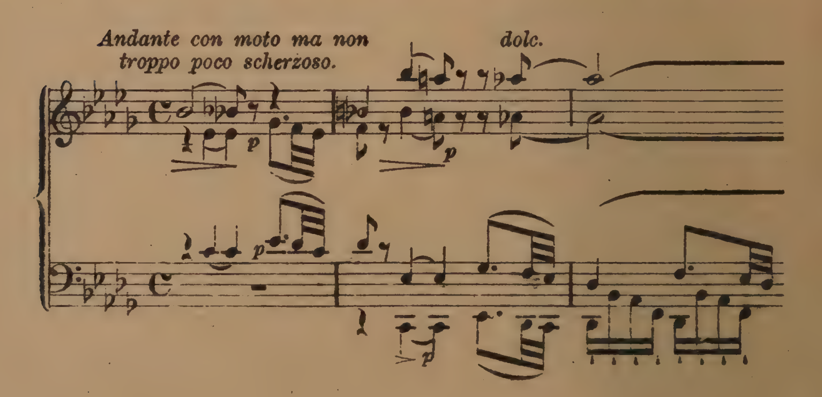
Aber nun werden diese acht Takte nicht wie anfangs notengetreu, sondern mit einer animierenden Triller- und Oktavenverzierung der leitenden Oberstimme wiederholt. Das Motiv der Primgeige:

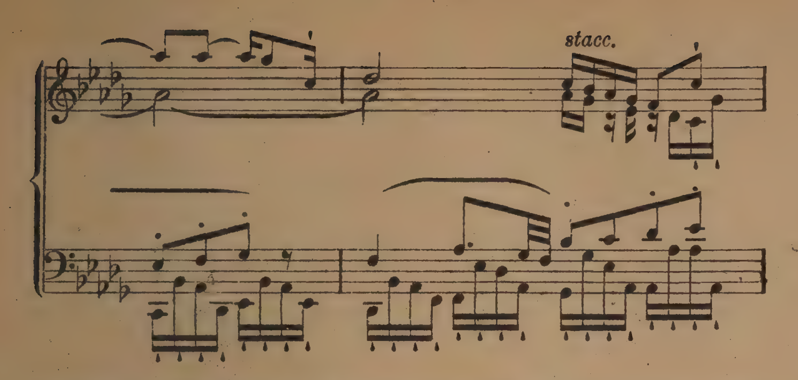


eine Metamorphose, welche auch bei der Reprise der nächsten achttaktigen (der Des-Dur-)Periode Platz greift. Nachdem hier alles wie im ersten Teil auf dem B-Moll-Dreiklang *forte* abgeschlossen, zieht der Meister noch eine kleine Coda von zehn Takten heran, in welcher er die Motive — alles *pianissimo* — in den Stimmen aufs eigentümlichste umstellt. Das Hauptmotiv (und zwar in der einfachen Urgestalt, wie im vorletzten Notenbeispiel zitiert, also ohne den Triller) hat die tief dröhnende Viola, welche die Primgeige mit der früheren Figur der Sekondvioline beantwortet, der Sekondgeige selbst ist ein pikantes Pizzicato zugewiesen, nur das Staccato des Violoncells blieb der Hauptsache nach ziemlich unverändert . . . Takt 3 und 4 dieser Periode (man vgl. das erste diesem Scherzo gewidmete Notenbeispiel) werden — wie fragend — wiederholt (und zwar wörtlich, nur das Pizzicato der Sekondgeige erhebt sich noch um eine Oktave höher), da erinnert sich die Primvioline ihres Führeramtes und antwortet — zögernd, *ritardando* — mit dem Hauptmotiv auf die Frage der Viola. Wieder spannende melodisch sprechende Pause und — a tempo, *forte* aller Stimmen, Motiv in der Primgeige: Das prächtige Stück ist aus.
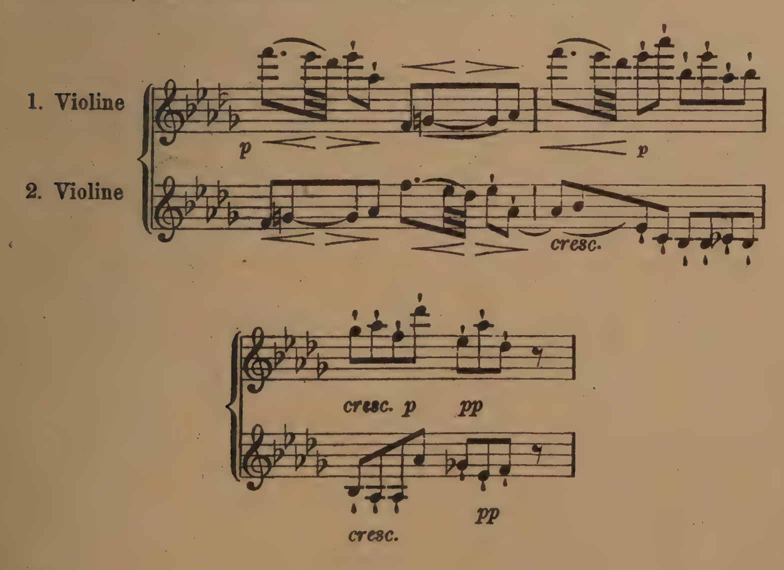
Ich komme nun zu meinem Lieblingssatze in dem Quartett op. 130: zu dem wunderbar phantastischen dritten Stück (Schumann würde es „Intermezzo“ überschrieben haben): Andante con moto in Des-Dur, welches durch seine echt humoristische Vereinigung gegensätzlicher Stimmungen (der heitersten und der sehnsüchtigsten!), wie durch den zarten luftigen und doch so meisterlich sicheren Bau gewiß unübertroffen in der Literatur dasteht.

Das Stück beginnt wie mit tiefen Seufzern in B-Moll, man
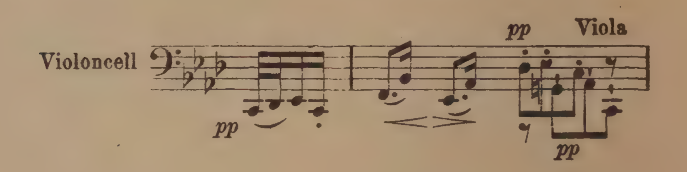




erwartet einen Trauer- und Klagesatz, da hebt im dritten Takte, und zwar in der Viola (man wird zur deutlichen Einprägung der Figur hier gut tun, die Unterstimmen auf dem Klavier allein, mit beiden Händen zu spielen) ganz unvermutet eine heitere, rhythmisch bestimmte Melodie an, von den Staccato-Sechzehnteln des Violoncells markiert begleitet. Die Melodie wird von der Primgeige übernommen (zweiter Takt), dann erhebt sie sich in derselben Stimme um eine Oktave, alterniert mit der zweiten Violine und führt endlich, in stakkierte Achtel ausgehend (hierdurch veredelt und erkräftigt, in der Harmonisierung echt Beethovensch) zu einem ersten Abschlusse auf Des-Dur.
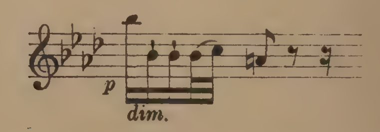


(Es genügt zur Beleuchtung der Stelle vollständig, wenn wir hier nur die wunderschön geführten beiden Geigen zitieren, die Viola schließt sich — ohne die Imitation der Primgeige im ersten Takt des Beispiels — der zweiten Violine an, das Violoncell akkompagniert in stakkierten Sechzehnteln wie anfangs.)

Die drei letzten Achtel werden wie ein Echo vom Violoncell pizzicato aufgenommen und durch weiteres Pizzicato — eine Stimme reizend der anderen folgend — nach As moduliert.

Die hier anknüpfende, stets kadenzierende Figur (über drei Takte verbreitet), das weiter — nach einem scheinbaren Abbruch auf Des — sofort wieder in As vom Violoncell *pp* intonierte, erst durch den Zutritt der Viola vollständige, neue Motiv,
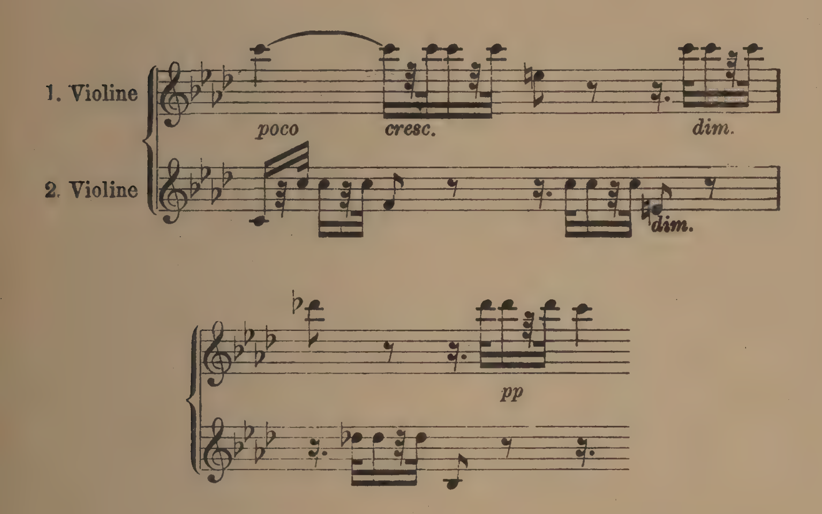


welches sogleich die Primgeige imitiert, während sich die Unterstimmen kurz abgerissene Zweiunddreißigstel zuwerfen, dann aber die Viola einen förmlichen Wirbel von Zweiunddreißigstel-Sextolen ertönen läßt, das Violoncell dagegen auf die stereotypen stakkierten Achtel des ersten Melodieschlusses zurückkommt: alles dies ist tändelnd, scherzend, lieblich lockend und im Grunde nur eine lose angereihte Fortsetzung der heiteren Anfangsmelodie, die Stimmung verändert sich gar nicht, der Meister scheint einmal heute so recht zum liebenswürdigen Spaßmachen aufgelegt. Ein humoristisch erschreckender jäher Abbruch auf dem C-Dreiklang — als Dominante von F — führt nun zu einer erst recht jokosen Figur,
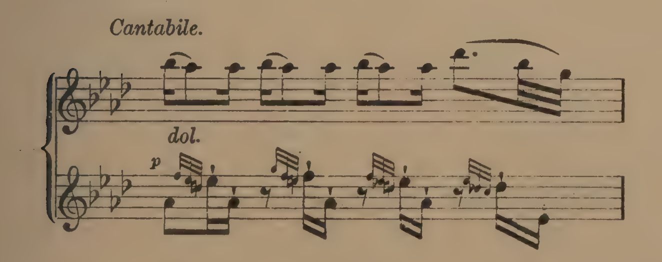


welche in lebhaftester Bewegung von Stimme zu Stimme springt, dann aber ganz unvermutet und nicht eben freundlich mit einem einzelnen unbegleiteten des der Primgeige (durch einen halben Takt auszuhalten) abbricht. — Man erwartet nun, daß jenes
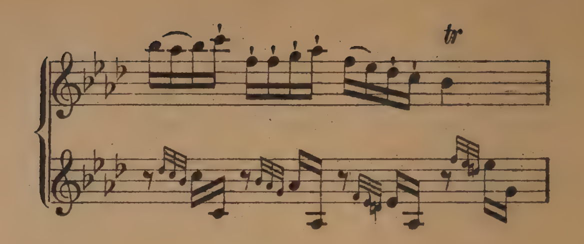
des die Brücke zur Rückkehr nach As-Dur bilden werde, anstatt dessen tritt, das des völlig ignorierend, die Hauptmelodie überraschend in C-Dur ein: reizender Kanon der Violinen, Wendung nach F-Dur und, während hier das Violoncell plastisch bestimmt das Thema übernimmt, hierzu in den beiden Geigen zauberische Locktöne,



welche dem bisher so spiegelklaren Tonsatz ein geheimnisvolles Kolorit verleihen.

Nun entschiedene Wendung nach As-Dur, festes Zusammenfassen aller Stimmen in zwei Takten und darnach — es ist hier wieder die Führung der beiden Geigen das Entscheidende, daher wir bloß sie nachstehend wiedergeben —

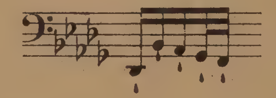




mit „Cantabile“ bezeichnet, Intonation einer der süßesten innigsten Melodien, die Beethoven je erfunden! Wir möchten bei dieser entzückenden Stelle, wie bei dem Eintritt des zweiten Hauptthemas im ersten Satze ausrufen: „Der Meister hat jetzt erst sein wahres Gesicht herausgekehrt!“ — Das bisherige Tändeln und Schäkern genügt ihm nicht mehr, es erwacht ein tiefes Sehnen in seiner Brust, und er findet hierfür melodischen Ausdruck, wie eben — er gekonnt.

Nicht trennen kann sich nun der Meister von der neu gewonnenen seelenvollen Kantilene, welche durch die beflügelten Vorschläge der Begleitungsstimme so sinnig und reizend an die frühere humoristische Stimmung anknüpft — er wendet sie (nach einem energischen Zwischentakt), und zwar noch immer in der Primgeige — mit fast verführerischem Liebreiz nach Des-Dur, läßt dazwischen die Instrumente flüstern und kosen, verlegt dann die Melodie in die Mittel-, dann in die Unterstimme, zuletzt wieder in die Primstimme, während in der Begleitung lebhaft aufrauschende stakkierte Zweiunddreißigstel-Gänge die Bewegung, den Ausdruck bis fast zu seligem Jubel steigern.

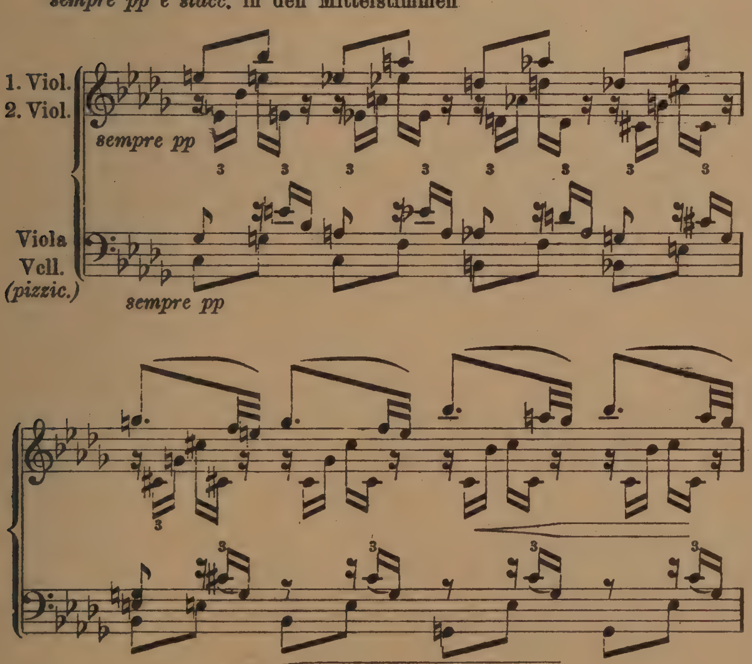
Da hält der Tonsatz mitten im schönsten Flusse auf einmal zögernd — wie fragend — inne, und wir sind wieder bei der Anfangsmelodie, welche aber jetzt durch die in allen Stimmen rhythmisch gesteigerte Begleitung (die Sechzehntelfigur des Violoncells — siehe dritten Takt des ersten Notenbeispiels — hat sich in
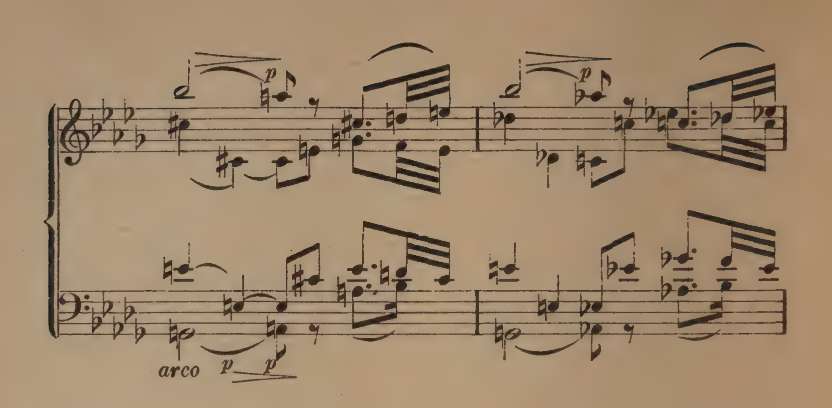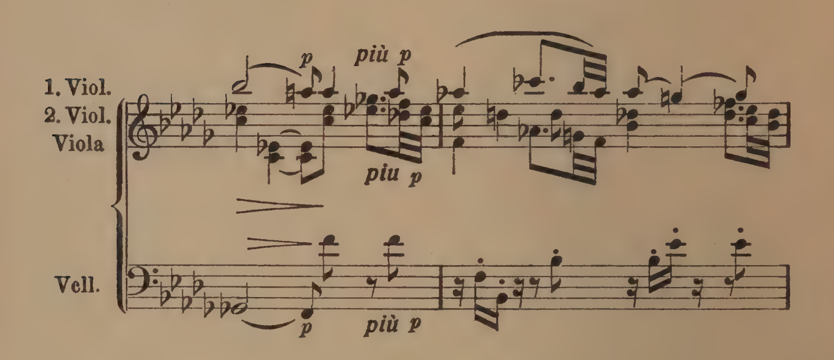


verwandelt) noch heiterer, lebensfroher erscheint, als früher. In den nächsten 28 Takten ist der Verlauf des Stückes symmetrisch der bereits geschilderten Entwicklung — im Sinne einer sehr

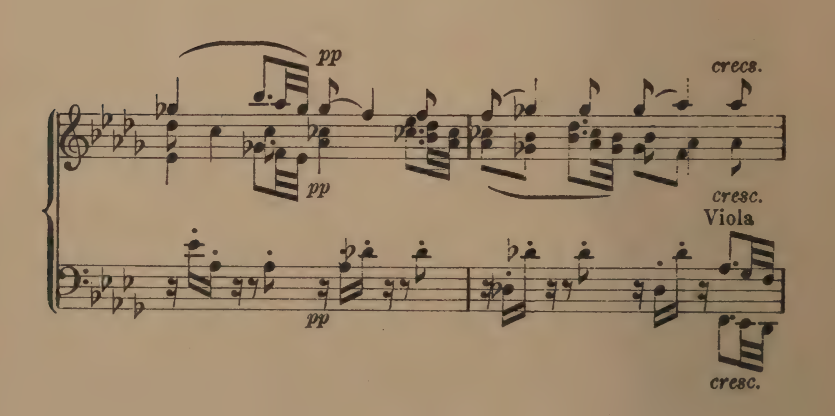
frei umgebildeten Sonatenform —, natürlich mit den aus letzterer sich ergebenden harmonischen und modulatorischen Veränderungen.

Zuletzt hat wieder die sehnsuchtsvolle, zärtliche Gesangsmelodie das Wort ergriffen und sich eindringlichst über alle Stimmen verbreitet; nicht mit der zögernden Frage von früher, sondern auf einem lang ausgehaltenen as-Triller der Primgeige stockt jetzt der Tonfluß. Da verbindet ein mit „non troppo presto“ bezeichneter Lauf — gleichsam der Ausdruck eines plötzlich gefaßten kühnen Entschlusses — die Melodiebewegung des Gesangsthemas mit den kadenzierenden Takten der Hauptmelodie (vgl. zweites Notenbeispiel), deren letzte stakkierte Achtel aber nicht auf dem Grundton abschließen und das gegen die Dominante modulierende Pizzicato nachziehen, sondern jenes Pizzicato erscheint jetzt — die wunderbar geniale Coda des Satzes eröffnend — auf lauter verminderten Septimen, in chromatischer Folge.




p
p
arco
p
p


1. Viol.
2. Viol.
Viola
Vcll.
p
più p
più p
p
più p


pp
crecs.
pp
cresc.
Viola
pp
cresc.

Die Figur des Hauptthemas verdrängt (zweiter Takt des Beispiels) in der Primstimme die Achtel, die Stimmung wird drangvoll, heiß, überschwänglich (man beachte die Triolen der Mittelstimmen!), ein schneidender Wehlaut entreißt sich dem gepreßten Herzen (Takt 3), doch gleich der nächste Takt bringt holde Beschwichtigung (einfachste harmonische Rucke vermitteln solchen Stimmungswechsel), neue Klage und neuer Trost, und nun — von Takt 6 an — ein Bitten, ein Flehen, ein Schmeicheln, überhaupt eine leidenschaftliche Zärtlichkeit der Tonsprache, welche in das liebereichste und liebebedürftigste aller Menschenherzen blicken läßt. Und dies nun alles aus dem Hauptthema hervorgezaubert: wo ist dessen anfängliches harmlos-launiges Tonspiel hingekommen?!

Auf dem Punkte, sich förmlich aufzulösen in Inbrunst und Innigkeit, findet der Meister wieder festen Halt in jener Tonfigur,



welche schon früher — z. B. gleich vor Eintritt des süßen zweiten Hauptthemas — öfters vorkam und gleichsam das Element der Besonnenheit gegenüber der Gefühlsüberschwänglichkeit vertrat; die Primstimme setzt die Figur nun in vollen Sechzehnteln, im Charakter freier, melodischer Rede, jede Note sprechend, fort, bis auf einmal der Schluß der Figur im nächsten Takte ein ganz eigenes, geheimnisvolles leises Echo in Form einer unbegleiteten *pianissimo*-Figur der zweiten Geige weckt: welche neue Bilder schweben der Phantasie des Meisters vor? Es gilt nur noch einen innigen Abschied von den geliebten Tongestalten, in welche er, nachdem er mit ihnen wie ein glückliches Kind gespielt, seine ganze Seele gelegt. Von Stimme zu Stimme fliegt — luftig und duftig — die neu gefundene Figur der Sekondgeige (in der Umkehrung das Achtelmotiv des Hauptthemas in der Viola umspielend), dann vernehmen wir noch einmal die sprechenden Sechzehntel der Primstimme und — das zweite Hauptthema erklingt wieder, es mußte, als die innigste melodische Inspiration des ganzen Tonstückes, hier an dessen Ausgange wiederkehren. Mit weichstem, wohligstem Ausdrucke schwebt die Synkope des Themas von Stufe zu Stufe in die Tiefe, während

ihr die Achtelfigur mit den Vorschlägen (vgl. sechstes Notenbeispiel aus diesem Andante) ein letztes Lebewohl! zuwinkt und sich auch die mutvollen Zweiunddreißigstelgänge der Unterstimmen endlich in der Ferne zu verlieren scheinen. Da — eine letzte und größte Überraschung! — rauscht es in allen drei Unterstimmen, die Harmonie nach Ges-Dur wendend — in geisterhaft zitternden Zweiunddreißigstelnoten erst ganz leise, dann kräftiger, aber nicht bis zur vollen Tonstärke anschwellend, auf, während in der Primgeige der skalenartige Zweiunddreißigstelgang der früheren Takte adlergleich in die Lüfte steigt. Eine Art Wirbelwind hat hier das ganze Quartett erfaßt, doch kaum erhoben, schweigt er auch, die Zweiunddreißigstel der Oberstimme erstarren zu Achteln, alles stockt, spannende, lange zu haltende Pause und — es ertönt als Schlußakkord, von allen Stimmen kurz, aber *forte* arpeggiert, der Des-Dur-Dreiklang — mit unübertrefflich humoristischer Wirkung! Man glaubt hier den Meister zu sehen, wie er sich hell auflachend die Hände reibt und seine Hörer etwa so apostrophiert: Nun was sagt ihr dazu? Habe ich euch mit meinen herzzerreißenden Klagen und Bitten einmal recht aufs Eis geführt? Ist es nicht vernünftiger, sich über diese tolle Welt — und über uns selbst als einen Teil derselben — lustig zu machen, als sich in nutzlosen Lamentationen über des Daseins Jammer zu ergehen?! —

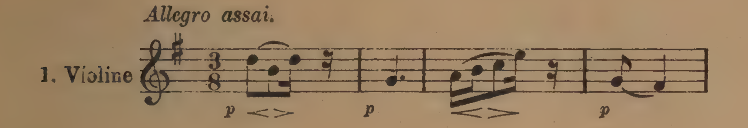
Mit demselben Rechte, wie der Beethoven-Biograph W. v. Lenz über das berühmte cis, die „Schreckens“-Note, im Finale der achten Symphonie ein „ganzes Buch“ schreiben wollte, könnte man über den Schlußakkord des dritten Satzes aus dem Quatuor op. 130 eine psychologische Abhandlung schreiben.

Durch den freien Ausdruck des Humors in den bisherigen Sätzen erfrischt, überläßt sich nun Beethoven in dem vierten Satze seines B-Dur-Quartetts op. 130 ganz einer ungetrübten Heiterkeit, er schlägt hier

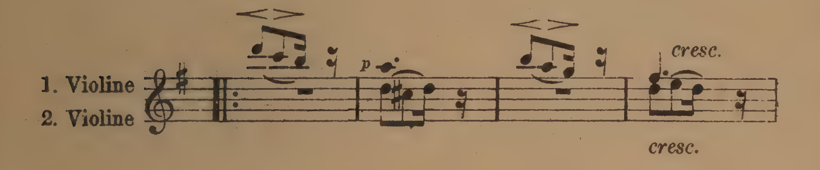
Alla danza tedesca — Allegro assai

unverfälscht den Ton der Volksweise, des deutschen Volkstanzes an. Bei der streng achttaktigen Gliederung, der Klarheit und Einfachheit der Motive, wie ihrer Entwicklung bedarf gerade dieser so anspruchslos liebenswürdige Satz durchaus keines Kommentars. Aber — ex ungue leonem! — das tiefe und herzliche Gemüt des Meisters spricht auch aus diesen scheinbar so harmlosen, spielend leicht hingeworfenen Gebilden im Tanzrhythmus. Man beachte gleich zu Anfang des zweiten Teiles

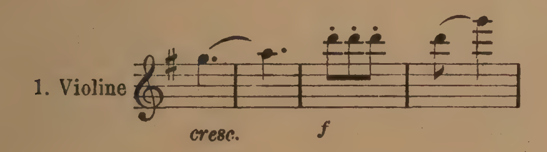
des Hauptsatzes (das Stück ist nach Art früherer Scherzi Beethovens in einen Hauptsatz mit Trio gegliedert), welcher so



begann, die herzinnige melodische Weiterführung:



ferner in dem etwas skurrilen Wechselspiel (eines aus Vierteln und Achteln gebildeten Walzermotivs:



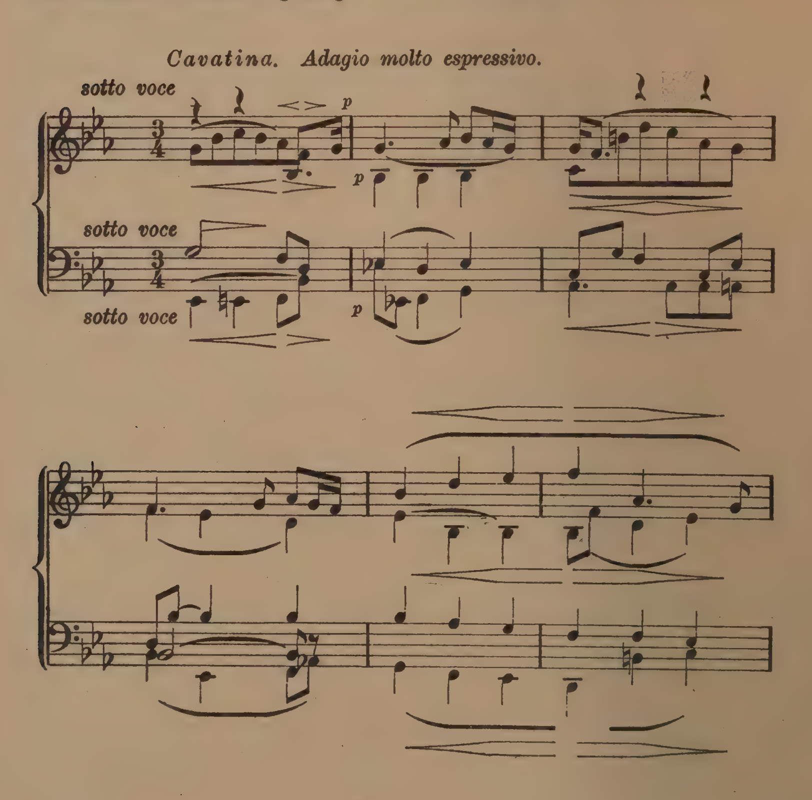
mit einer Sechzehntelfigur) des Trios, welches sich zu beinahe derber Landlust steigert, die sinnige Wendung nach Moll und von dieser aus den unvorbereiteten und darum wirklich überraschenden Wiedereintritt des Hauptsatzes, sodann in dieser dritten Abteilung des Stückes die so sehr violingemäße, beflügelte Sechzehntelfigurierung des Hauptmotives in der Primstimme, endlich das gleich Vogelrufen im Walde lockende und antwortende Echospiel mit dem Thema unmittelbar vor dem Schlusse: das sind echt Beethovensche Züge.

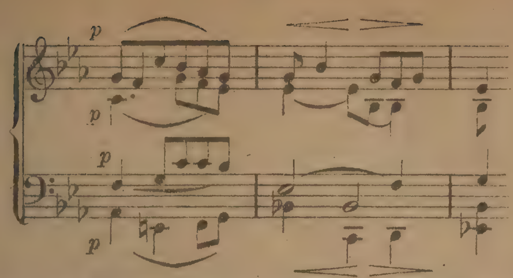
Aus der tiefsten Tiefe von Beethovens großem Herzen aber ist der nächste Satz geschöpft, Cavatina genannt, in Wahrheit ein inbrünstiges Bittgebet — sei es an die Gottheit, sei es an das Schicksal gerichtet — um Frieden, um Glück. Eines jener unvergleichlichen spät-Beethovenschen relativ kurzen Adagios, in

welchen die erschütternde Kraft des Ausdrucks eine weite thematische Ausspinnung zehnfach ersetzt, ein Satz, der mit seinen 66 Takten unendlich mehr sagt, als mitunter die vielen Hunderte von Takten in Adagios selbst berühmter anderer Komponisten.

Da im Grunde diese ganze Cavatina vom schüchternen Anfang bis zum leise verhallenden Schlußakkord eine einzige „unendliche Melodie“ ausmacht, in der es keine bloß formellen Bindeglieder, keine sogenannten Gänge gibt, sondern alles ausnahmslos als seelenvollst sprechender Gesang erscheint, ist es schwer, Notenbeispiele herauszugreifen, man müßte, um eine Vorstellung der Wirkung zu geben, eigentlich das ganze — übrigens selbst bei erstmaligem aufmerksamen Hören sehr leicht verständliche — Stück einfach abschreiben.

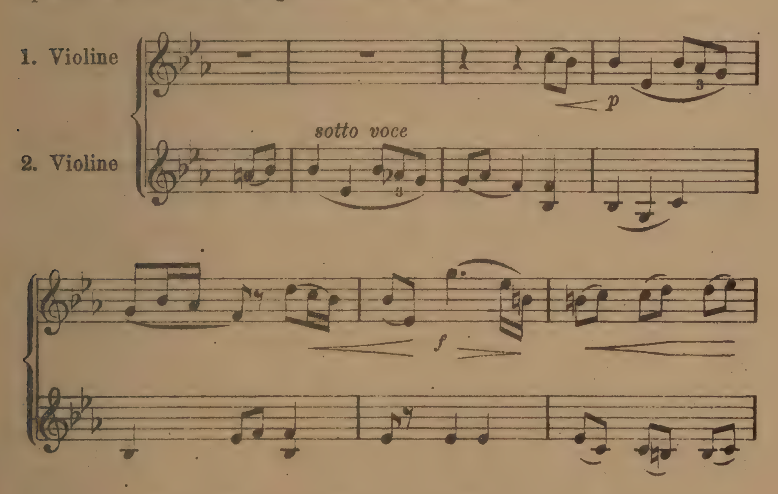
Doch mögen wenigstens die ersten Takte hier stehen, da schon aus ihnen der drangvolle, überschwänglich innige Charakter des Ganzen deutlich genug zu entnehmen ist.





NB. Bei der Wiedergabe auf dem Klavier ist die erste Violinstimme besonders im ersten Takte möglichst hervorzuheben!

So einheitlich, wie dieser Gesang hier begonnen, strömt er Takt für Takt fort und wird in den nächsten — an die zitierten — anschließenden acht Takten durch die Wendung nach Moll tief ernst und schwermütig, aus dem fünfmaligen Verweilen auf dem schlechten Taktteil in Takt 7—11 (vom letzten Takt des Notenbeispiels an gerechnet) tönt etwas Psalmistisches, wie: „Wo find ich Hilfe.— wo? — "heraus. Trostbringend und doch zugleich wie eine vorwurfsvolle Frage „Warum?" klingt sodann drei Takte später die zweite Hauptmelodie des Satzes,

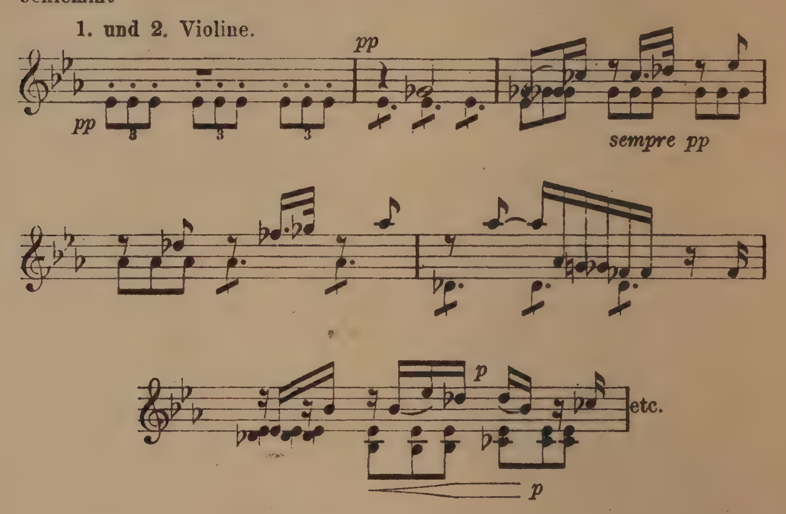


welche in den nächsten Takten drängender, ausdrucksvoller wiederholt wird.

Die merkwürdigste Partie der ganzen Cavatina bildet aber die (16 Takte nach dem letzt zitierten zu denkende) in Ces-Dur

beginnende, dann nach As-Moll modulierende Episode von acht Takten, deren zweiten Beethoven in der Originalpartitur selbst mit „beklemmt“ überschrieb.

Wir geben auch hier, als das Bezeichnende, nur die beiden Violinstimmen.



Hier wird Beethovens „absolute“ Musik geradezu zur wunderbarsten Gebärdensprache: das sind halb erstickte Tränen und Seufzer, das ist — man vergleiche besonders Takt 5 des Beispiels — ein konvulsivisches Stöhnen und Schluchzen — in Tönen*)!!

Einmal muß sich ja das wirklich bis zum Zerspringen „beklemmte“ Herz irgendwo Luft machen, aber Beruhigung, Erlösung findet es erst in der wiederkehrenden, tief aufatmend einsetzenden, zuletzt sanft verlöschenden ersten Hauptmelodie.

Inmitten des wesentlich humoristisch gefärbten Quatuors op. 130 erscheint diese Cavatina als eine ganz und gar subjektive Elegie, eigentlich wie ein Fremdling.

Beethoven selbst hat gerade diesen Satz vor allem anderen in seiner letzten Vereinsamung Geschriebenen hochgehalten, ja

---

*) Prof. H. Riemann hebt in seiner 1908 erschienenen Bearbeitung des Schlußbandes von Thayers Beethoven-Biographie die innige Verwandtschaft der schluchzenden Stellen der „Cavatina“ mit dem Arioso dolente der Sonate op. 110 treffend hervor.

denselben ohne weiteres für die Krone seiner Kammermusik erklärt. Wir wissen es von dem Violinisten Carl Holz, der, als Mitglied des berühmten Schuppanzighschen Quartetts, in den letzten Jahren Beethovens viel mit dem Meister verkehrte und dessen hochinteressante Mitteilungen eine kunstbegeisterte Dame (Frau Fanny Liezbauer, geb. v. Poesing in Ofen), nach ihr aber Ludwig Nohl in seinem Buche „Beethoven, Liszt, Wagner" gesammelt.

„Daß er die Cavatina im B-Dur-Quartett wirklich unter Tränen der Wehmut komponiert habe (im Sommer 1825 nämlich), daß noch nie seine eigene Musik auf ihn einen solchen Eindruck gemacht, und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes ihm immer eine Träne koste" — also soll sich der arme kranke Meister zu dem gespannt aufhorchenden Quartettisten Holz wörtlich geäußert haben.

Und nun das Finale des B-Dur-Quartetts! Wie schon einmal erwähnt, war vom Meister als diesbezügliches Stück ursprünglich die große, später als op. 133 selbständig herausgegebene Fuge („Tantôt libre, tantôt recherchée") komponiert. Daß er der seelenvollen Cavatina gerade jenen seinen kompliziertesten, in den Maaßen alles Bisherige weit hinter sich lassenden kontrapunktischen Satz folgen ließ, begreift sich psychologisch leicht: aus der zärtlich überschwänglichen, fast hoffnungslos hingegebenen und zerflossenen Stimmung, von welcher die Cavatina Zeugnis gibt, wollte er sich und seine Manneskraft — wie so oft! — wiederfinden in rüstigster, technisch-musikalischer Arbeit. —

Nun aber trat der Verleger mit der von seinem geschäftlichen Standpunkte wohlberechtigten Bitte um ein neues Finale heran — da ja das fugierte kein Quartettverein aufzuführen, kein Quartettpublikum aufzufassen imstande wäre*) —, und Beethoven gab nach; obgleich eben in den mißlichsten äußeren Verhältnissen: nämlich auf dem Gute seines ihm die letzte Lebenszeit durch Geiz und kleinliche Denkungsart verbitternden Bruders Johann zu Gneixendorf bei Krems befindlich, kaum von schweren
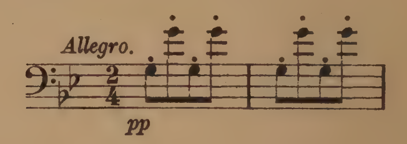
---

*) Nämlich damals — 1826! Lange Jahre nachher haben sich wiederholt hervorragende Quartettvereine mit überraschendem Gelingen an die „unmögliche" Riesenfuge op. 133 gewagt. Zuerst jener Hellmesbergers in Wien (9. Jänner 1859), später (1869) eben daselbst das Florentiner-Quartett und erst vor kurzem wieder das Wiener Quartett Rosé. 1884 ließ H. v. Bülow sogar den schwierigsten aller Quartettsätze vom ganzen Streichorchester der von ihm geleiteten Meininger Kapelle spielen; welches immer etwas problematisch bleibende Experiment die Wiener Philharmoniker 1906 unter Leitung von F. Schalk wiederholten.

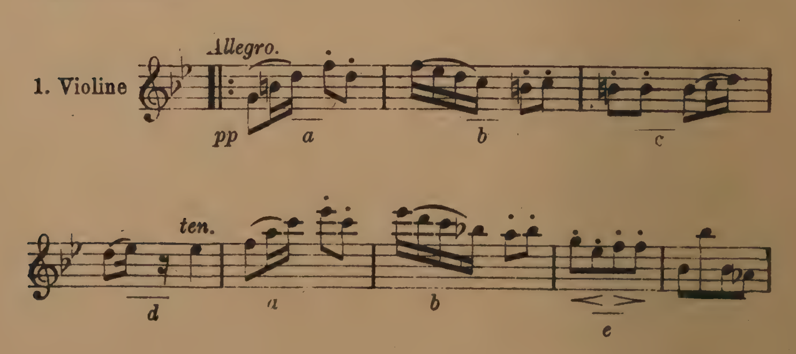
Leiden genesen und einer neuen, verhängnisvollen, letzten Erkrankung entgegengehend, schrieb der Meister in kürzester Frist das Finale des Quatuors op. 130, wie wir es heute in den Konzertsälen hören, er schüttelte den umfangreichen Satz in vollster Geistesfrische gleichsam aus den Ärmeln.

Offenbar gewillt, möglichst in die Intentionen des Verlegers einzugehen, gab Beethoven dem neuen Finale von Haus aus die einfachste, populär verständlichste rhythmische Fassung: konsequent ausgeprägte viertaktige Gliederung von Anfang bis zu Ende; in der Stimmung schloß er diesen sechsten Quartettsatz zunächst dem ersten und vorletzten seiner fünf Vorgänger an; wir haben ein regsames, heiteres Tonspiel vor uns, das sich mitunter bis zum Ausdruck übermütiger Laune steigert, dabei ist alles aus einem Gusse, Beethoven hätte auch in seinen glücklichsten Jünglingstagen nicht mit mehr Lust und Liebe harmlos „spielen können, als er es hier am Spätabende seines Lebens faktisch tat.

Nach zwei Solotakten der Viola,



welche die durchgehende charakteristisch-guitarreartige Staccatobegleitung feststellen, intoniert die Primgeige — gleichfalls *pp*, daher wie im Tone heimlichen Gekichers — das scharf gezeichnete achttaktige, etwas kapriziös quasi in C-Moll beginnende, in seiner zweiten Hälfte aber entschieden nach B-Dur gewendete Hauptthema:

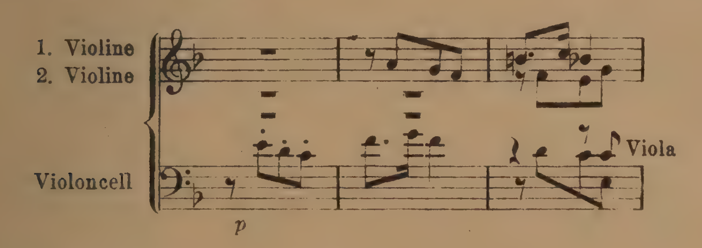


Man wird gut tun, wegen späterer motivischer Ausführung die einzelnen Takte desselben mit Buchstaben (*a*—*e*) zu bezeichnen.

Behält man das Hauptthema fest im Ohr, so bedarf eigentlich das ganze umfangreiche Finale keines Kommentars mehr, da es wesentlich über diesen e i n e n Gedanken aufgebaut erscheint. Wir haben hier wieder ein Beispiel des in den letzten Werken Beethovens so häufigen Beharrens bei einer und derselben musikalischen Idee.

An den letzten der oben zitierten acht Takte unmittelbar anschließend folgen acht adäquate weitere Takte, in denen die zweite Violine die Melodie und (außer der Viola noch) die Primgeige die Begleitung übernimmt. Alle 16 Takte werden wiederholt, desgleichen die zwölf nächsten Takte, welche das Thema nach Es-Dur, dann aber sofort wieder nach b modulieren.

Motiv *c*—*d* des Themas vermittelt den Übergang zur weiteren, durchaus losen, spielend leichten Durchführung — 64 Takte bis zum Schluß des ersten Teiles, welcher einen in seinen inzelnen Noten scharf betonten absteigenden Gang auf derselben Harmonie kräftig aushallen läßt, wie dies Beethoven in seinen früheren Werken — wir erinuern u. a. an die zweite Symphonie, die D-Dur-Sonate op. 10 — so sehr liebt. Was sonst in dieser ersten bisherigen Durchführung melodisch oder rhythmisch auffällt, könnte Haydn zum Verfasser haben, so die Gegenüberstellung von Achtel- und Sechzehntelnoten (von Takt 4, S. 96 der P e t e r s- s c h e n P a r i t u r - A u s g a b e*) mit *dolce* bezeichnet — angefangen), so die beinahe kindlich erscheinenden Imitationen des Violoncells und der Primgeige



(S. 96 der Partitur, drei letzte Takte).

Aber Beethoven sollte nirgends in der Tonwelt geweilt haben, wo er nicht trotz alledem und alledem irgendwo Spuren seines mächtigen Genius hinterlassen hätte.

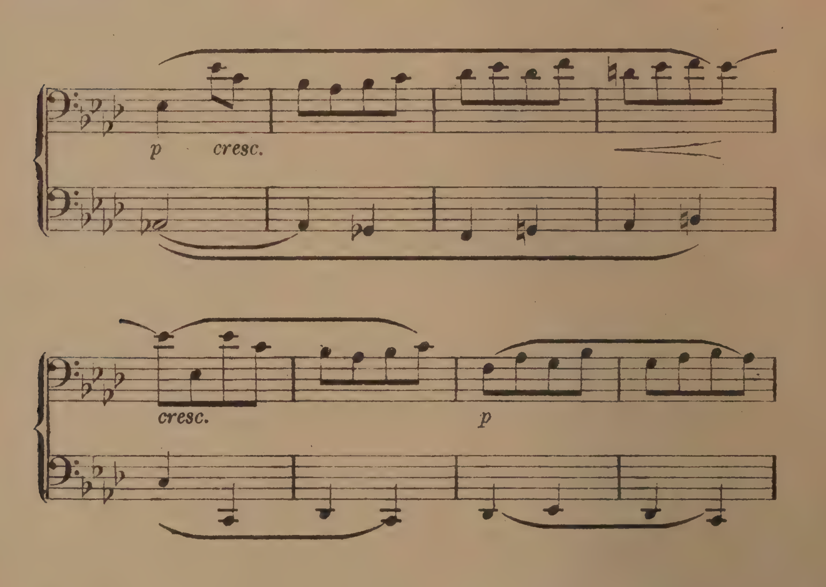
---

*) Der betreffende Partiturenband umfaßt die Opuszahlen 95, 127, 130.
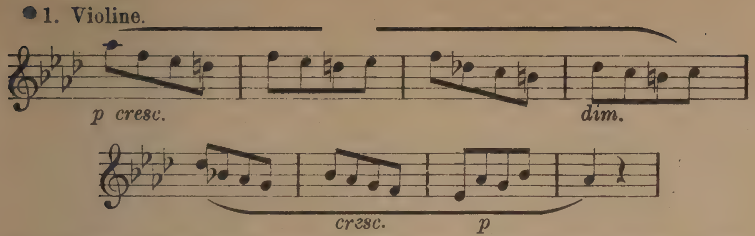
Finden wir dieselben schon auf S. 97 der Partitur in den aufrauschenden Sechzehnteln (mit dem charakteristischen des—c des Violoncells), welche den Schluß des ersten Teiles vorbereiten, und in diesem Schlusse selbst, so tritt des echten Beethoven Eigentümlichkeit weit auffallender und überraschender im zweiten Teile hervor.

Dieser beginnt (im Motiv *a* des Hauptthemas das erste Achtel in Sechzehntel zerlegend, im Motiv *b* dagegen die Sechzehntel zu Achteln vergrößernd) mit einer Art Selbstgespräch der ersten Violine zögernd fragend: „Was nun?“ Die Antwort darauf erscheint in der Form einer ganz neuen Melodie in As-Dur, deren ruhig edler Gesang zu der prononziert rhythmischen Gestaltung des Hauptthemas im wohltuendsten Gegensatz steht.

Zuerst intoniert die Viola (wir geben nur die beiden Unterstimmen)



die genau über acht Takte verbreitete Melodie, welche sodann — vollsaftig unisono — von den beiden Geigen übernommen wird. Einmal im Zuge, reihen die Geigen — noch fort unisono — an die Gesangsmelodie (diese als Vordersatz betrachtet) eine Art Nachsatz, welcher als der Ausdruck süßen, wohligen Behagens noch eindringlicher wirkt.
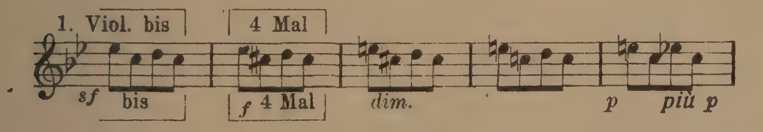


(2. Violine in den ersten sechs Takten eine Oktave tiefer unisono, dann harmonisch ausfüllend; die Unterstimmen gleich anfangs harmonische Basis.)

Man glaubt, bei dieser charakteristischen Figurierung Schumann zu hören, wie denn überhaupt Schumann in rhythmischer, harmonischer und selbst melodischer Beziehung diesen von ihm über jede andere Musik erhobenen „letzten" Quartetten Beethovens viel mehr verdankt, als manche ahnen.

Nachdem nun auch die Unterstimmen den letztzitierten achttaktigen Melodienachsatz wieder unisono gesungen, vermittelt ein reizvolles imitatorisches Echospiel erst das Ausklingen der Gesangsmelodie, dann die Rückkehr zum Hauptsatze (S. 99 der Part.) — in F-Moll, dann in F-Dur —, und hier werden nun Motiv *b* und *c* des Hauptthemas einer gegensätzlichen, allmählich alle Stimmen zu mächtiger Ereiferung bringenden kontrapunktischen Auseinandersetzung unterzogen, welche, auf dem Gipfel der Tonstärke und der rhythmischen Intensität angelangt, mit einem Mal die Polyphonie aufgibt, um der reinsten Homophonie, d. h. scharf akzentuierten stakkierten unisonen *fortissimo*-Achteln — gleichsam aus der Figur der Gesangsmelodie hervorgebildet — Platz zu machen.

Wie sich diese unisonen Achtel (man sehe die sechs letzten Takte auf S. 100 und die zwölf ersten auf S. 101 der Partitur), nachdem sie zuerst den verminderten Septimenakkord von G-Moll umschrieben, in die Figur

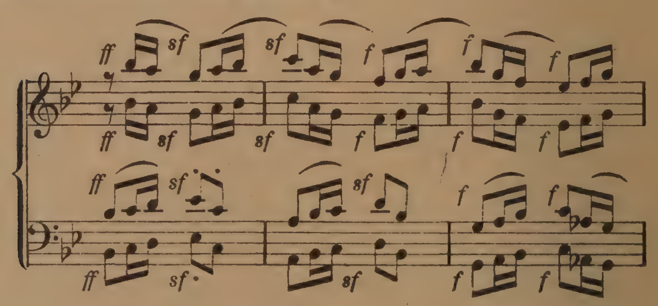


eigensinnig einbohren und, als dieselben schließlich doch verlassen werden muß, zwischen Moll und Dur schwanken, bis — *pp* — mit der Dominante D (als „Guitarre"-Akkompagnement des Anfangs) nach dem Hauptsatze in G-Moll moduliert wird: das alles ist echtester Beethoven. Sobald von G-Moll aus rasch das ursprüngliche B-Dur des Hauptthemas erreicht worden, erscheint der Verlauf des Tonsatzes auf den nächsten Partiturseiten (S. 101

bis 106 bei Peters) ganz sonatenmäßig analog der früheren Entwicklung (S. 94—99), nun aber folgt S. 106 die „Coda“, in welche Beethoven auch hier wieder die höchste Steigerung legt: es ist bei ihm — wie wohl nur bei sehr wenigen Meistern — eine hervorstechende Eigentümlichkeit, daß sein Genius immer, wenn es an den Schluß eines Tonstückes geht, am mächtigsten aufflammt.

Das reizende imitatorische Spiel, welches auf S. 98 und 99 der Partitur von der Gesangsmelodie zum Hauptthema zurückleitete, wird jetzt viel weiter getrieben und zieht endlich — wie lachend und schäkernd — selbst Motiv *a* des Hauptthemas in seine Kreise. Da aber wird — erst in den Mittel-, dann in allen vier Stimmen — das Motiv *a* durch rhythmische Umkehrung mit sich selbst in einen frappanten Gegensatz gebracht, und nun drängt das hierdurch gebildete Doppelmotiv heiß, leidenschaftlich, stets crescendierend aufwärts durch lauter chromatische Harmonien, aus welchen auf einmal — strahlend wie die helle Sonne — das ganze Hauptthema in Es-Dur durchbricht: wohl der großartigste Moment des Finales (S. 106, fünftes Syst., erster Takt der Partitur); man möchte hier mit dem triumphierenden Meister aufjauchzen.

So hat das harmlos spielende, daber echt quartettmäßige Finalethema hier eine fast symphonische Kraft und Energie erlangt und es behauptet dieselben bis an den unmittelbaren Schluß des Satzes. Wenn es auch auf S. 107 der Partitur noch allerlei humoristisches Gekose und Geflüster der Stimmen gibt (auf Grundlage neuer Kombinationen der einzelnen motivischen Bestandteile des Hauptthemas: ergötzlich z. B. das gleichsam prahlerische Pochen des Motives *c* im Violoncell), so beherrscht doch zuletzt alles das in seiner Neugestaltung



heroisch, ja unwiderstehlich gewordene Doppelmotiv *a* des Hauptthemas.

Diese letzte Partiturseite des Quartetts op. 130 müßte in verstärkter Besetzung, von einem vollen Streichorchester ausgeführt, großartig wirken, wir denken hierbei unwillkürlich an gewisse, auch motivisch verwandte Stellen der fugierten Festouverture op. 124. Hier, wie dort der Geist Beethovenscher Energie, welcher unser Quartett nach jenem mächtigen Drängen des Doppelmotivs und darauf folgenden, aus demselben Motiv entwickelten, erst starken, dann wie in der Ferne sich verlierenden Sechzehntelgängen der Oberstimmen, denen entsprechend sich das leidenschaftliche Pochen der Unterstimmen endlich auch beruhigt — in kräftigst akkordischer Zusammenfassung aller Stimmen vollbefriedigend ausklingen läßt.

Von Krankheit, von Ermatung keine Spur: und doch war es die Hand eines körperlich, wie geistig ins Mark des Lebens getroffenen todtkranken Unglücklichen, welche iene monumentalen B-Dur-Akkorde in das Buch der Musikgeschichte eintrug.

Wir gelangen nun zu demjenigen Werke, welches von allen unparteiischen Sachverständigen, die es näher kennen, ziemlich einhellig als das musikalisch reichhaltigste und bedeutendste Streichquartett der Literatur, als der stolze Gipfel der Kunstgattung erklärt wird, nämlich zu dem

Großen Quatuor in Cis-Moll op. 131,

welches Beethoven 1826, kurz nachdem er es vollendet, dem Feldmarschall-Leutnant Freiherrn von Stutterheim widmete als Dank dafür, daß sich dieser Militär des Meisters ungeratenen Neffens annahm und ihn in seinem Regimente unterbrachte; im Druck erschien das Werk aber erst nach Beethovens Tode im April 1827*). Eine Aufführung noch zu Lebzeiten des Meisters ist nicht verbürgt.
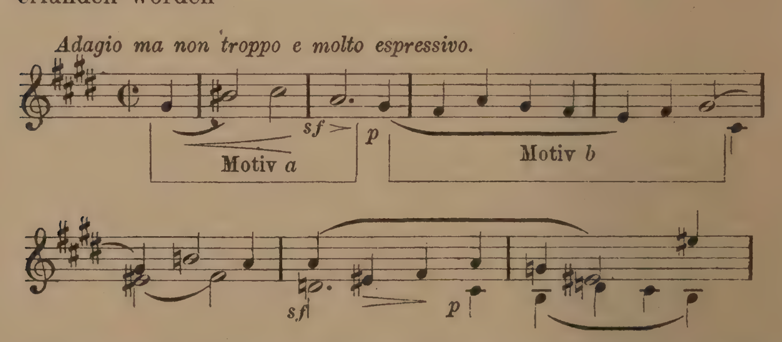
Die hervorragendsten charakteristischen Eigentümlichkeiten der letzten Kompositionen Beethovens: die Neuheit, Freiheit und Vergeistigung der trotzdem plastisch-übersichtlich und streng logisch gebliebenen Form, das sprechende, bis in jeden einzelnen Takt, jede Note herab Beseelte des Inhaltes finden wir gerade

*) Die von Beethoven dem Quartette eigenhändig vorgesetzte humoristische Ueberschrift (der Schottschen Partitur-Ausgabe als fac simile beigegeben) lautet wörtlich: „viertes Quartett, von den Neuesten. für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Zusammengestohlen aus Verschiedenem; Diesem und Jenem."

im Cis-Moll-Quartett zur reinsten Blüte entfaltet. Dabei ist wie in wenigen Streichquartetten die Durchführung einer bestimmten psychologischen Idee unverkennbar. Sie ist keine andere, als die Erhebung der schwergeprüften edlen Mannesseele aus der schwärzesten Nacht der tiefsten Melancholie zum befreienden Humor, zur sieghaften, des Schicksals feindliche Dämonen niederkämpfenden Tatkraft, zur inneren Versöhnung. Und — Arbeit, Arbeit im höchsten und edelsten Sinne ist es, die dieses Ziel erreichen läßt.

Das Cis-Moll-Quartett besteht aus fünf Sätzen, mit der dem Finale vorausgesetzten kurzen langsamen Einleitung hat es deren sechs.

Den ersten Satz: A d a g i o m a n o n t r o p p o e m o l t o e s p r e s s i v o (Alla breve, Cis-Moll) nennt Richard Wagner in seiner so tief gedachten Festschrift „Beethoven“: „Das vielleicht Schwermütigste, was je in Tönen gesagt wurde“. Eine hoffnungslos, aber eben darum gefaßt und resigniert an uns vorüberziehende inbrünstige Klage, wieder eine jener echtesten Beethovenschen „unendlichen Melodien“, die man selbst hören oder in der Partitur sorgfältigst nachlesen muß, von der sich aber einzelne Mittelglieder schlechterdings nicht herausreißen lassen, ohne den in einem großen Zuge pulsierenden Musikstrom zu unterbrechen und hiermit eine ganz falsche Vorstellung hervorzurufen. Technisch hat der Satz die Form eines Fugatos mit freien Zwischensätzen. Die Primgeige intoniert zuerst, ganz unbegleitet, das über vier Takte (mit Auftakt) verbreitete Thema — einen „Schmerzensgedanken“, wie er in der Instrumentalmusik nie ausdrucksvoller erfunden worden —



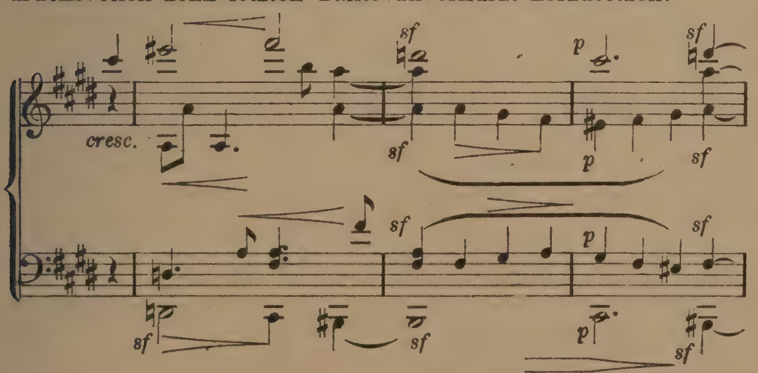
dann folgen in normalen viertaktigen Zwischenräumen die zweite Violine, Viola, endlich das Violoncell, bis der Trauerzug ein allgemeiner, alle Stimmen gleichzeitig erfüllender wird.

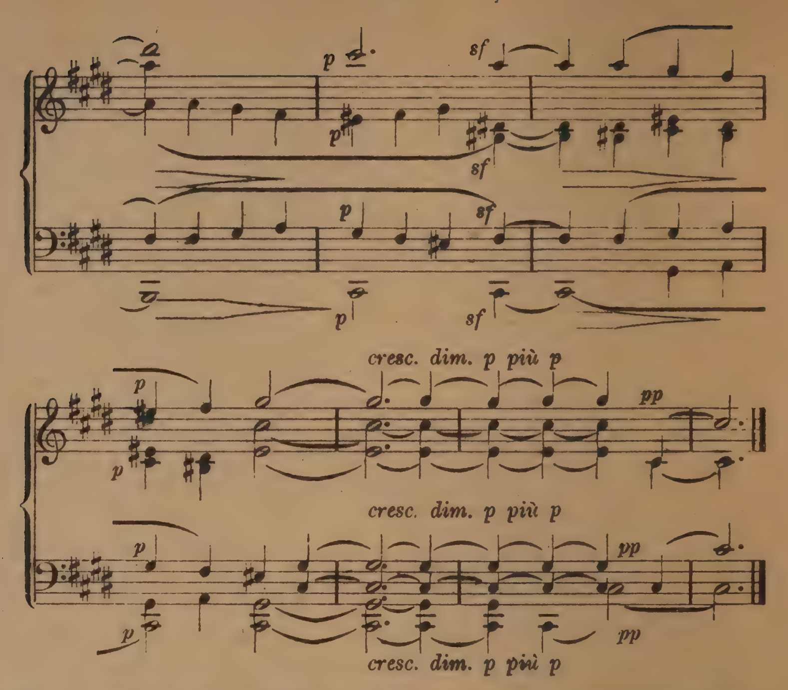
Man kann das Thema, wenn man will, in zwei Motive, *a* und *b*, teilen, und hält man diese Sonderung fest, so wird man finden, daß das erste Motiv in diesem Satze gleichsam das Moment des heftigen, akuten Schmerzes vertritt, das andere Motiv aber jenes der Ergebung. Es ist, als wenn der Tondichter immer einen jähen, tiefen Stich in der Brust fühlte, sobald die dritte, die sforzato-Halbnote des Motivs *a* eintritt; wie resigniert, oft völlig religiös verklärt erscheint dagegen der stille, ruhige Gang der vier Viertel des zweiten Motives, besonders in der A-Dur-Episode (von Takt 69 der Partitur an), wo jene Viertel, zu gebundenen (imitatorisch nachschlagenden) Achteln erweitert, wie Figurationen eines Chorals klingen.

Übrigens ist der Totalcharakter dieses wunderbaren Adagios überhaupt ein — wie schon angedeutet — ergebungsvoller; ein schwerer Druck lastet auf der Brust des Meisters und durch seine ergreifende Mitteilung auf jener des Hörers, so daß sich die heftigeren Akzente nur für Momente hervorwagen, ja oft schon in ihrer Aussprache selbst wesentlich gedämpft erscheinen. So wird z. B. das herb Einschneidende im Motiv *a* durch den einfachen Zug gemildert (oder auch ganz aufgehoben), daß die sforzato-Bezeichnung fortfällt (Takt 5 der A-Dur-Episode) oder die sforzato-Halbnote in Legato Viertelnoten aufgelöst wird (Takt 21—23 der Partitur).

Erst gegen den Schluß des Stückes bricht der Schmerz unverhüllt in großartiger Steigerung (man beachte den Gang der ersten Violine von Takt 97 an!) hervor und macht sich das gepreßte Herz in erschütternd gewaltigem Aufschrei Luft, worauf der Satz mit einem tiefen, tiefen Atemzug „erlöst und erlösend“ endlich auf der Tonica Cis verhallt.

Wir können uns nicht versagen, hier die so wunderbar ausdrucksvollen zehn letzten Takte unverkürzt herzusetzen:



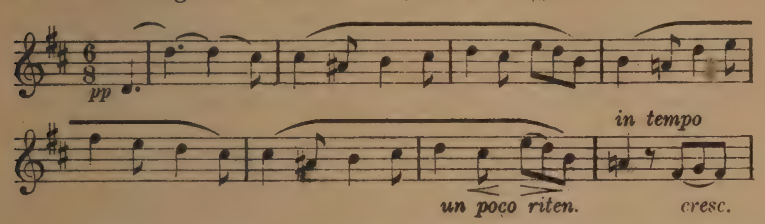


Man beachte das so furchtbar einschneidende Zusammenklingen des sforzato-d in der Primgeige mit dem sforz.-his des Violoncells (wie sich der Tondichter förmlich eingräbt in diesen Akkord!!), — ferner die so einfach geniale Kombination der beiden Motive des Hauptthemas miteinander (das Halbnotenmotiv hierbei düster dominierend wie das unerbittliche Fatum selbst) und endlich die zum lang aushallenden Schlusse führende Akkordenfolge. Mancher Hörer wird vielleicht bei den letzten melodischen Wendungen an die Einleitung von Schumanns D-Moll-Symphonie erinnert werden.

Der schwermütige erste Satz des Cis-Moll-Quartetts schloß lange aushallend auf der Tonika: Cis — ein leiser (*pp*) Schritt um eine halbe Note*), und ein anderes Tonbild zieht herauf; die

*) Bemerkenswert ist, daß hier am Anfang des zweiten Satzes sogar der charakteristische Oktavensprung cis—cis der Primgeige und Viola aus den letzten Takten des Adagios in dem analogen Schritte d—d derselben Stimmen seine Fortsetzung oder Ergänzung findet: für die Spieler ein Hinweis, die beiden Sätze nur ja in einem Zuge zu spielen, nicht etwa nach dem Adagio — wie dies so manchmal geschieht — eine, den Applaus haranguierende längere Pause eintreten zu lassen.

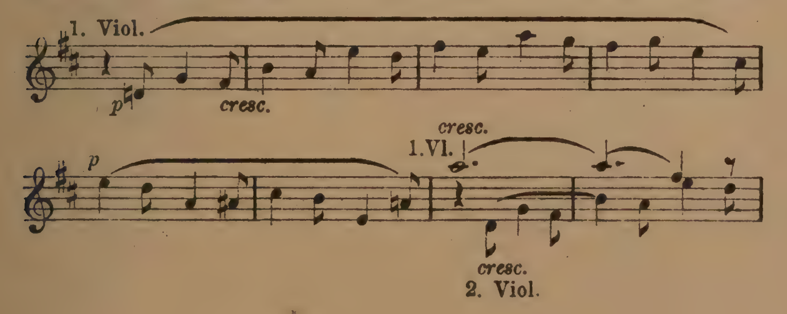
schwarze Nacht der Melancholie, als welche uns das Adagio entgegengetreten, beginnt sich zu erhellen, das von der Primgeige fein, aber bestimmt gezeichnete erste Hauptthema des — zweiten Satzes: Allegro molto vivace, D-Dur, 6/8,
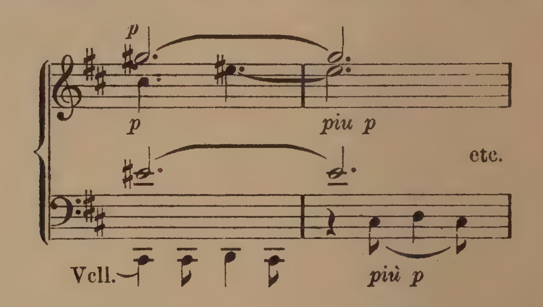


wirkt diesfalls wie eine lieblich-tröstende Erscheinung oder, wie R. Wagner sagt: gleich einer holden Erinnerung. Die Melodie wird im letzten Takt des Beispiels von der Viola übernommen, und die in den ersten acht Takten auf die einfachste harmonische Füllung (lauter ausgehaltene Grundnoten) beschränkt gewesene Begleitung belebt sich nun durch ein Wechselspiel von je drei korrespondierenden Achteln in den Nebenstimmen immer mehr, auch die Tonstärke des Satzes schwillt an, alles scheint nach dem leisen, verstohlenen, durch das Zögern im siebenten Takt („un poco ritardando" oben im Beispiel!) so überaus charakteristischen Anfang sich zu ermuntern, förmlich aufzublühen.

Im Gegensatze zu dem figurierten Cis-Moll-Adagio ist dieses D-Dur-Allegro wesentlich homophon. — Nur durch vier Takte blieb der Viola die von der Primgeige übernommene Melodieführung, dann stellt sich die Letztere neuerdings an die Spitze und bringt in klarer, kräftiger Steigerung die thematische Periode zu einem vorläufigen ersten befriedigenden Abschluß.

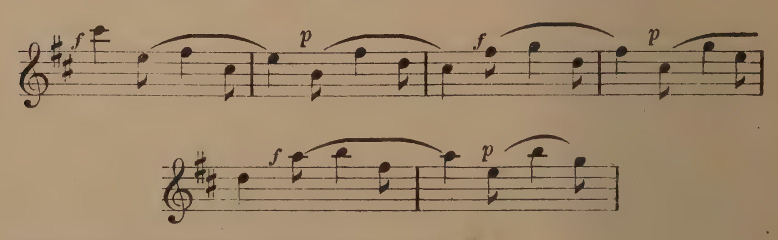
Dies jedoch nur, um gleich darauf (noch in der Grundtonart: D-Dur) einen melodischen Nachsatz (oder, wenn man will, eine zweite Hauptmelodie) zu intonieren, der sich schon



weit zuversichtlicher ausspricht. (Wie leicht und luftig schwebt diese Melodie auf und nieder, wie quillt jeder Ton so natürlich, und wie ist das Ganze geistige Sprache geworden. Alles so recht bezeichnend für die Kompositionsweise des „letzten Beethoven"!) Wie der neue thematische Gang von der Sekondgeige, dann auch von der Viola übernommen und der Impuls des Sechsachtelrhythmus ein fast unwiderstehlicher wird, mag man in der Partitur (Peterssche Ausgabe S. 7) nachsehen, man wird aber dort auch finden, wie auf einmal — nachdem nach A-Dur moduliert worden — die freudig aufwärts drängende Bewegung stockt, sogar auf Moll — es ist, als hätte ein eisiger Schauer die eben noch so frühlingsfrisch aufkeimenden melodischen Blüten gestreift — und das belebende Sechsachtelmotiv wird nun — unter den feier lich aushallenden Akkorden der Oberstimmen — im Violoncell
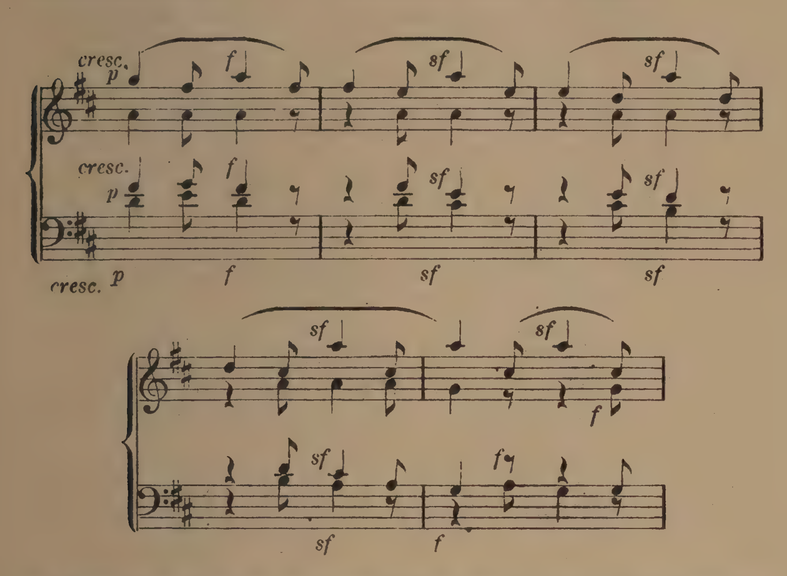


zum Ausdruck banger Seufzer: die Stimmung des einleitenden Adagios scheint zurückkehren zu wollen. Da setzt — in E-Dur — das erste tröstende Hauptthema wieder ein, moduliert (sich steigernd und ausbreitend) nach A, und hier intoniert nun die Primgeige einen neuen Gedanken, der zwar genau die rhythmische Bildung (konsequent:) der zweiten Hauptmelodie aufweist, aber durch die gänzlich verschiedene Akzentuierung



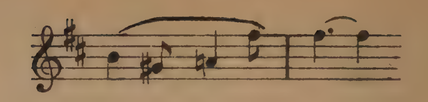
auch einen total anderen Sinn enthält.

Die Physiognomie des Satzes ist durch das neue Motiv eine trotzig-herausfordernde geworden, diese Stimmung erreicht ihre Kulmination, wenn, an den letzten Takt des letzten Notenbeispiels anschließend, sich die vier Quartettstimmen so stellen:



Da haben wir einmal ein prägnantes Beispiel jener Klanghärten, wie sie in den „letzten Quartetten“ manchem verweichlichten Dilettantenohre so bitter wehe tun, zugleich aber einen Moment echt Beethovenschen Eigensinns, Beethovenscher Urkraft: der Meister hat im Geiste den schroffen Zusammenklang des d—fis mit a—g, e—g mit a—fis, d—fis, mit a—e usw. sehr gut gehört, sich aber in diesem, eiserner thematischer Konsequenz entsprungenen „harmonischen Widerstreit“ durchgehender Noten so wohl gefühlt, daß er ihm unmittelbar das reichste melodische Leben entsprießen läßt. Man sehe (S. 8, System 2 u. 3 der Partitur), wie die Stimmen jetzt fast scherzhaft drängen und fliegen, aber freilich zuletzt — durch eine bedeutsame Mollwendung der Primgeige — bedenkenvoll innehalten.

Nun — neuer Eintritt des tröstenden Hauptthemas (in der Viola, so dann von den beiden Geigen fortgesetzt), Entwicklung analog der früheren, wobei aber dem Meister plötzlich einfällt, einen anfangs nur zur Überleitung benutzten Takt (den 16. vom Beginne des Allegros an)



zum motivischen Mittelpunkt einer ganz eigentümlichen heiter beginnenden, sich aber alsbald schmerzlich trübenden melodischen Episode zu machen. Wie unwillkürlich reiht sich — aber weiter ausgeführt, als früher — jene thematische Periode feierlich aushaltender Halb- und Viertelnoten in Moll an, die in stillem, gleichsam resigniertem Schritt zu den bangen Seufzern des Violoncells (man vgl. viertletztes Notenbeispiel) führten und auch wieder führen. Der geheimnisvolle Ruf der Sekundenfigur dringt jetzt aus dem Violoncell selbst bis in die Region der zweiten Geige — von dem durch fünf Takte ausgehaltenen cis der ersten Violine, mit welchem sich die anderen Stimmen zu einer wunderbar weiten Harmonie zusammenschließen, geisterhaft überschattet.

Auch im weiteren Verlauf des Satzes wechseln die Stimmungen frei, spontan, der unmittelbaren Empfindung des Tondichters zum sprechendsten Ausdruck dienend, wie bisher: dem milden, tröstenden Zuspruch folgt mutvolles Aufraffen, eigensinniges Trotzen, aber auch wieder müdes Erliegen; hart vor dem Schlusse scheint das aufsteigende (d. h. in der ersten Hälfte vorkommende) Motiv des zweiten Hauptthemas, unisono über alle Stimmen verbreitet, eine alles überflutende, erobernde Gewalt zu erlangen, — aber auch dieser letzte großartige Ansturm bleibt problematisch, erreicht kein greifbares Endziel. — Der Satz bricht vielmehr, nachdem er den Gipfel der Tonstärke erreicht und sich hierbei (S. 11 der Partitur — oben) eigentümlich nach D-Moll gewendet, wie in einzelnen, immer schwächeren Zuckungen auf der Dominante zusammen, um endlich auf dem unvollständigen, nur gedachten Schlußdreiklang (die beiden Geigen und die Unterstimmen d—fis: a fehlt) ganz zu ersterben.

In diesem Augenblick verkündigen uns aber auch schon energisch intonierte H-Moll-Harmonien (Dreiklang—Septimenakkord), daß in unserem Quartett eine neue bedeutsame Wendung sich vorbereite. — In der Tat ist der dritte Satz des unsterblichen Tongedichtes oder vielmehr dieses Satzes kurze Einleitung angebrochen und mit ihm die psychologisch-ästhetische Katharsis des Ganzen.

Dieser dritte Satz ist ein Andante ma non troppo (A-Dur) mit Introduktion: Allegro moderato — H-Moll (bezeichnet: Fis-Moll).

„Es ist, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner

Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante, ²/₄) an dem Festbannen einer anmutsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken.“ — Man kann in kürzester Kürze nicht schöner, nicht sinniger und treffender den *Totaleindruck* der Variationen-Wunder, die wir jetzt — soweit es der menschlichen Sprache erreichbar — zu schildern haben, bezeichnen, als es mit oben zitierten Worten durch *Richard Wagner* in seiner Festschrift über Beethoven (Gesammelte Schriften und Dichtungen, 9. Band, S. 118) geschehen ist.

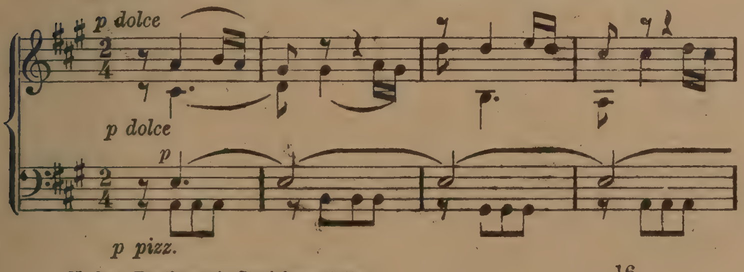
Ja wohl — eine *Zauberarbeit*, eine stets neue *unerhörte* Veränderung, eine unerschöpfliche Strahlenbrechung des *ewigen Lichtes*, an dem der göttliche Meister und wir uns mit ihm *rastlos entzücken*!!

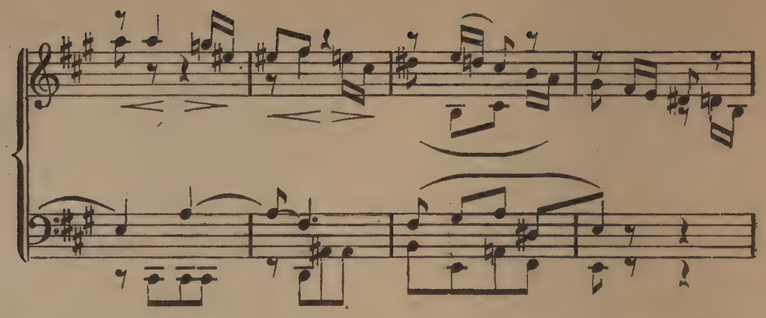
Spannend und für den Stil des „letzten Beethoven“ höchst bezeichnend ist schon die durchaus rezitativisch gedachte Einleitung (man nehme hier die Partitur zur Hand, Peterssche Ausgabe, S. 11): ergreifend der Moment, wenn zwischen dem sechsten und siebenten Takt Adagio eintritt, von H-Moll durch Fis-Moll nach E-Dur moduliert wird und nun die Primgeige auf der Septime von e sich in einer beflügelten Kadenz von Zweiunddreißigstelnoten (mit „più vivace“ überschrieben) ausbreitet: Beethovens Seele hoch über allem irdischen Getriebe im reinen Geistesäther schwebend!

Jene ideale Vergeistigung, Beseelung des rein technischen, der Passage, Kadenz — ein Moment, in welchem Beethoven und speziell der „letzte Beethoven“ einzig ist — zeigt sich nirgends deutlicher, als eben hier, sowie in zahlreichen anderen Stellen des Cis-Moll-Quartetts, die wir noch zu betrachten haben.

Nun aber beginnt das:

Andante ma non troppo e molto cantabile.





Dieser unschuldsüße, keusche, in seiner einfachen motivischen, wie langatmigen periodischen Gliederung gleich himmlische Instrumentalgesang, über welchem Beethoven — ihn mit seinen ganzen 32 Takten als „Thema“ nehmend — einen Variationenpalast errichtet, wie uns ein gleich wunderbarer bisher nur im Es-Dur-Quartett op. 127 begegnet ist.

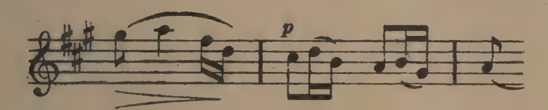
Aber ein charakteristischer Unterschied offenbart sich doch in den beiden in ihrer Art gleich unübertrefflichen Tonsätzen. Im Adagio des Es-Dur-Quartetts dient die Variationenform dem Tondichter nur zur immer ausdrucksvolleren und eindringlicheren Ausprägung der im wesentlichen gleichbleibenden, andachtsvoll-verklärten Stimmung, an musikalische Ausgestaltung des Themas: an Erfindung neuer Figurationen um ihrer selbst willen denkt der Meister nicht, da dieses ganze Adagio für ihn nur ein Akt des unmittelbarsten, individuellsten Seelenergusses ist.

In den Variationen des Cis-Moll-Quartetts aber überläßt sich Beethoven völlig seiner unerschöpflichen, gerade in diesem Spätabende seines Lebens reicher, denn je gewährenden Phantasie, auf Schritt und Tritt findet er neue überraschende musikalische Wendungen, die ihrerseits wieder den Anstoß zu neuen wunderbaren Kombinationen geben, und dabei strömt alles in ununterbrochenem Flusse gleich einer genialsten Improvisation.

Man könnte sagen: vom psychologischen oder besser biographischen Standpunkte wirken die Variationen des Es-Dur-Quatuors als ein tiefster Einblick in das innerste Heiligtum der Gefühlswelt Beethovens noch ergreifender, bei weitem musikalisch reicher aber erscheinen die Variationen des Cis-Moll-Quartetts, sie wirken auf den, der die volle Aufmerksamkeit und Aufnahmsfähigkeit mitbringt, auch keine Note dieses tönenden Wunderbaues zu verlieren, im höchsten Grade begeisternd!

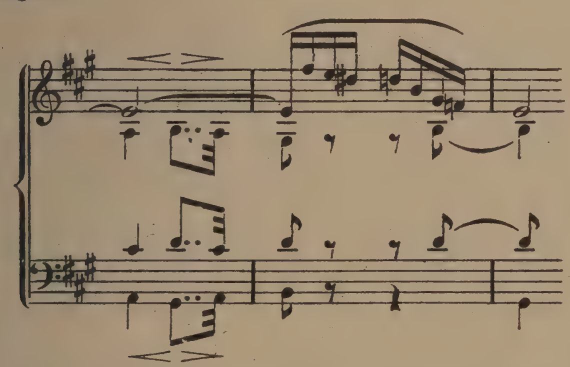
Indem wir nun den Variationen des Cis-Moll-Quartetts näher treten, bitten wir die Leser, vor allem noch einmal das Thema

— aus der Partitur S. 12 sich den lebendigen Eindruck der Aufführung vergegenwärtigend — in Betracht zu ziehen, besonders aber dessen zweite Hälfte, wo immer am Schlusse der (je achttaktigen) melodischen Periode die Oberstimme in einer Kadenz
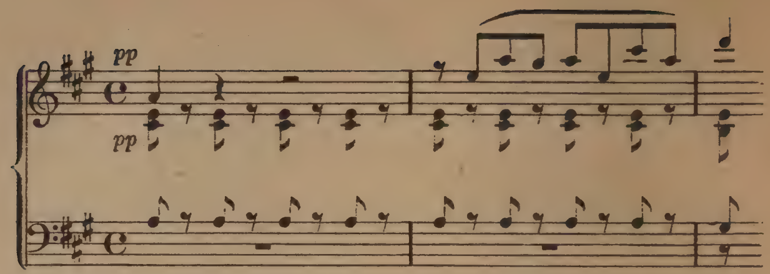


ausgeht, deren sprechende Innigkeit — kongenial von dem Bogen eines wahrhaft seelenvollen Geigers erfaßt — schon manchen (wenn auch sonst keineswegs weich-sensiblen) Hörer des Quatuors op. 131 zu Tränen gerührt hat.

Die erste Variation (im Tempo des Themas) beginnt als harmloses Wechselspiel des in Akzent und Rhythmus alterierten Grundmotivs mit einer echt Beethovenschen chromatischen Sechzehntelfigur:



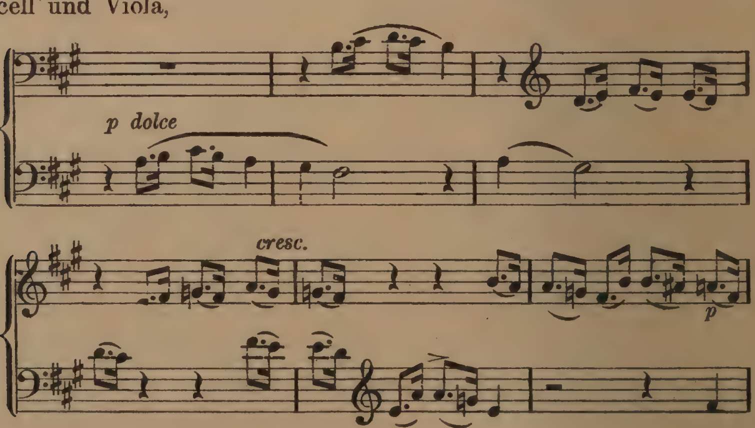
aber wie belebt sich schon hier vom zweiten Teile an alles (man verfolge die nun gefundene markierte Figur der Mittelstimmen vom Takt 7, S. 13, der Partitur an!), wie blüht der ganze Tonsatz völlig auf, wie „weich und wohlig" wiegt sich die Primgeige in dem mit *p dolce* bezeichneten Takte, und wie ist endlich zuletzt die anfangs so schüchtern zurückhaltende rhythmische Bewegung — in Zweiunddreißigstel aufgelöst — zum alles überflutenden Strome geworden!

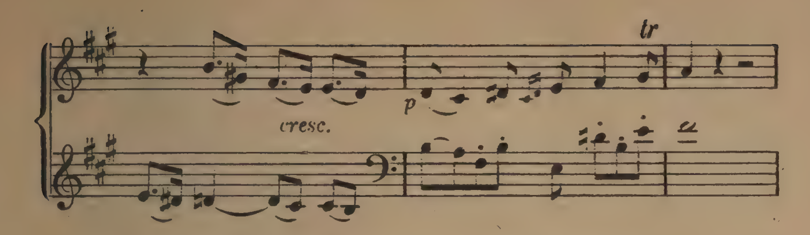
Ungemein erfrischt und erfrischend klingt die zweite Variation (Più mosso, $^4/_4$), deren energisch vorwärts dringender Charakter sich schon in den ersten, obgleich noch ganz leise genommenen Takten feststellt.



Die kurz angeschlagenen, gleichen Achtel ziehen sich durch die ganze Variation (man denkt dabei, wie in der verwandten zweiten Variation aus op. 127, an „Ariels Lufttrommel“ in Shakespeares „Sturm“), während sich die melodische Achtelfigur — die anderen Stimmen bald da, bald dort reizend umspielend — immer mehr ausbreitet: der Tonsatz in stetem Crescendo, nicht nur der Tonstärke, sondern auch der Stimmung, die endlich — wenn alle vier Instrumente in gewaltigem, an jenes des zweiten Satzes anklingendem Unisono die Achtelfigur ergreifen und stürmisch emporführen, um sich aber gleich darauf in nacheinander jäh aufzuckenden Blitzen zu verlieren und wieder anzudringen — entschieden heroisch geworden.

In entschiedenem Gegensatz zu der soeben vernommenen, so wunderbar belebenden zweiten Variation steht die dritte: Andante moderato e lusinghiero, $^4/_4$ (der für den Vortrag so wichtige Beisatz: e lusinghiero, d. i. schmeichelnd, fehlt in einzelnen Klavierauszügen): — das ist alles so leise, so heimlich, in kanonischen Imitationen nehmen sich die Stimmen die nur geflüsterten „Schmeichelworte“ von den Lippen, zuerst Violoncell und Viola,





dann die beiden Geigen, die charakteristische Trillerfigur des vorletzt zitierten Taktes ist es, welche die höchst eigentümliche (wieder konsequent streng kanonische), vom großen Publikum der Quartettaufführungen nie recht begriffene, anscheinend humoristisch gemeinte Durchführung des zweiten Teiles dieser Variation ausschließlich vermittelt.

Die nächste Variation ist ein Adagio im Sechsachteltakt, der Anfang äußerst wunderlich:

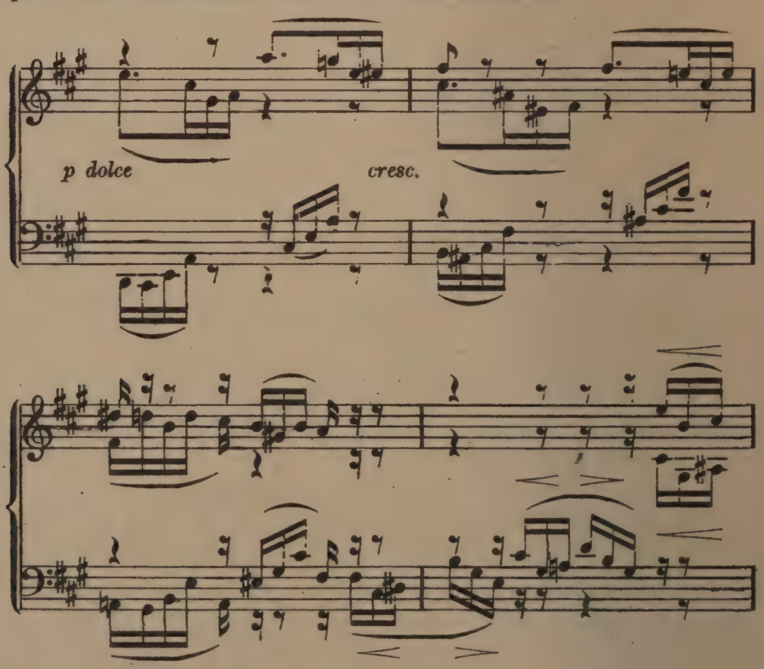
Adagio.
sfz
pizz.
(2. Viol.)
sfz
pizz.
sf
(Violonc.)

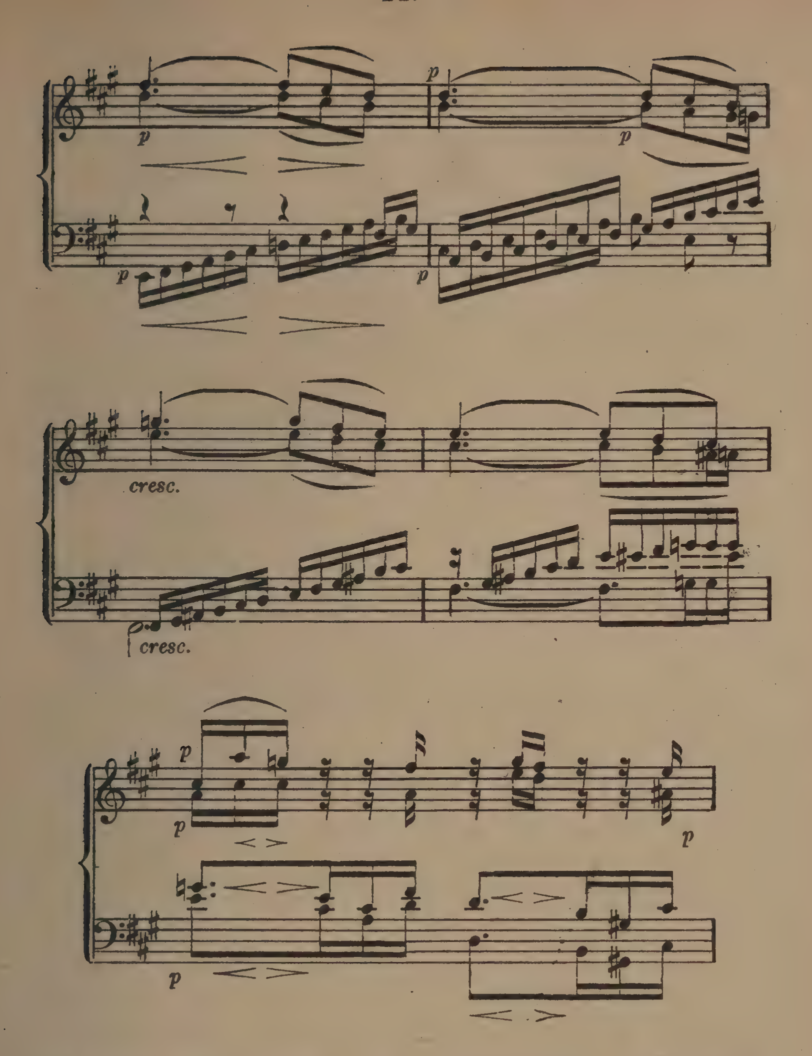
pizz.
arco
(2. Viol.)
pizz.
sf
(Vcll.)

Die auffallende Hochlage aller Stimmen (das Violoncell bis in die Diskantregion hinaufgetrieben — im Beispiel als dritte Stimme zu lesen —, die Viola eine Oktave höher zu denken), das jähe Abreißen des aus den Sechzehnteln der Primgeige, später aller drei Oberstimmen so saftvoll quellenden melodischen Flusses durch den fast erschreckenden Pizzicatoakkord der zweiten Violine, dem gleich darauf — wie ein bekräftigender Paukenschlag — ein Sforzato-Pizzicato des Violoncells — diesmal in seiner natürlichen Tieflage — folgt.

Das alles kommt, man weiß nicht wie und warum? und man begreift bei solchen Ausbrüchen einer subjektivsten Laune das oft von den Zeitgenossen Beethovens ausgesprochene (von ihnen sicherlich auch auf die kanonische Durchführung der letzten Variation angewendete) Witzwort, „daß der große Meister heute eben wieder seinen — Raptus habe“.

Indes wie schön wandelt sich die in dieser Adagio-Variation anfänglich herrschende, sich etwas schrullenhaft in unvermittelten Gegensätzen bewegende Stimmung später zu einer rein menschlich versöhnenden um! Und zwar bilden ganz einfach die vier ersten Noten der Primstimme im dritten Takte des letztzitierten Beispiels den motivischen Kern der nachstehenden
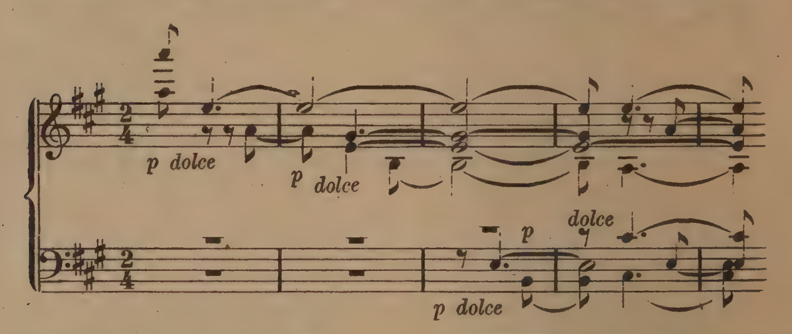




tief innigen und zugleich echt quartettmäßigen Entwicklung: ein feinstes, aber einheitlichstes Stimmengewebe, wie es nur die Hand des größten Meisters zu konstruieren verstand. (Für Leser der Partitur wollen wir nur gleich bemerken, daß wir behufs leichterer und wirksamerer Übertragung aufs Klavier in den Takten 5 inkl. 8 die Sekondgeige eine Oktave höher, in Takt 6
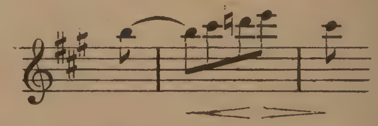
und 7 aber die Viola — in Takt 6 auch das der Letzteren übergeordnete Violoncell — um eine Oktave tiefer geschrieben haben, als die Stimmen wirklich erklingen.)

Wie beseelt dies alles ist, wie namentlich der Tonsatz vom Takt 5 an — bei der großartigen Gegenbewegung der gehaltenen melodischen Phrase der Ober- und des flutenden Sechzehntel-Akkompagnements der Unterstimmen — fast dramatisch heiß aufsiedet — davon bekommt man freilich nimmermehr durch das, wenn auch sorgfältigste Klavierarrangement, sondern erst durch eine gelungene Aufführung im Original den richtigen Eindruck.

So reich bewegt und melodisiert die vierte Variation gewesen, so ruhig und scheinbar melodielos stellt sich die anschließende fünfte (Allegretto, 2/4) dar. Alles beruht hier auf feierlicher Klangwirkung, eine ununterbrochene Reihe geheimnisvoller Vorhalte senkt sich von Stimme zu Stimme nebelgleich über das nur



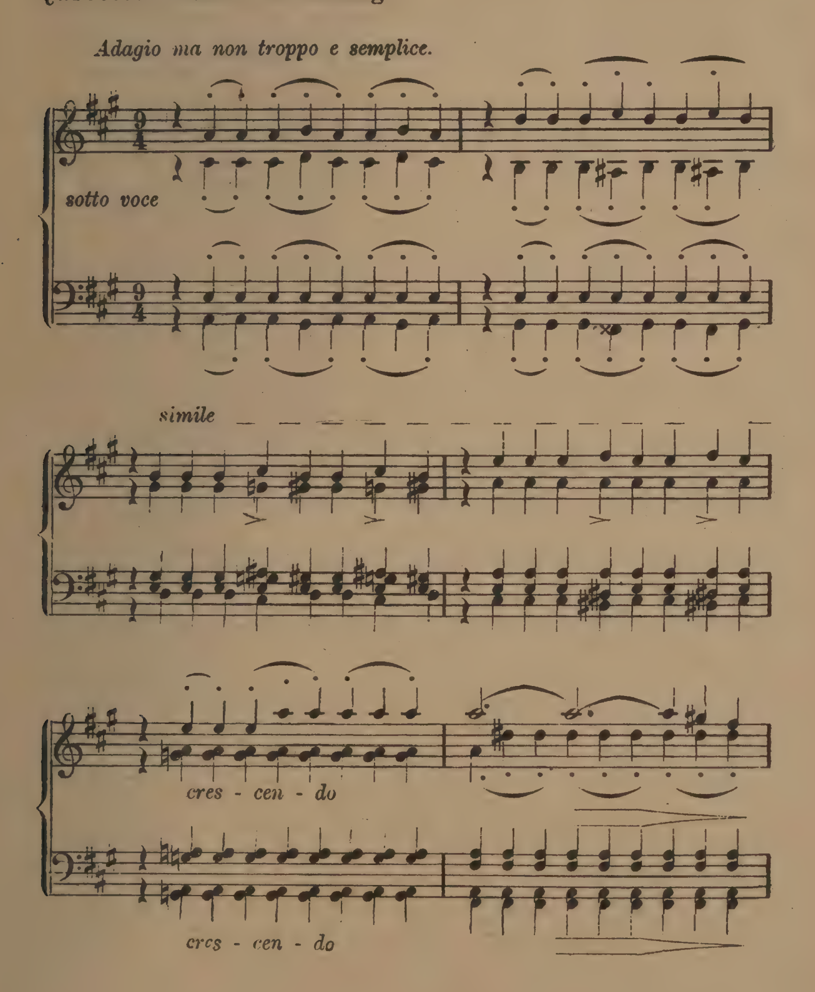
mehr wie eine Ahnung in seinen harmonischen Grundlinien erkennbare Thema. Zwar wagt sich zu Anfang des zweiten Teiles die Melodie in der Primgeige mit einer Lieblingstonfolge des „letzten Beethoven“ (u. a. auch in der A-Dur-Sonate op. 101 vorkommend)
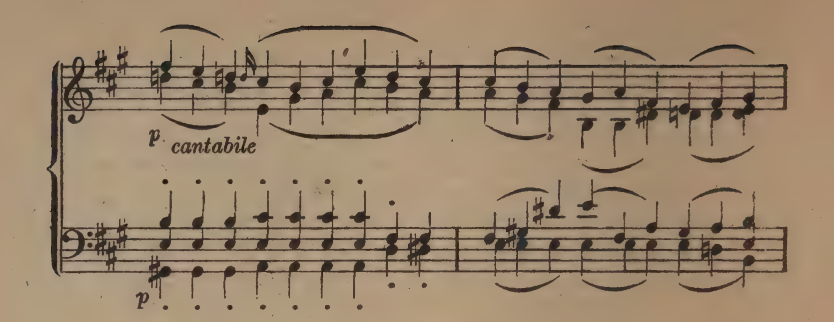


schüchtern hervor, um aber gleich wieder in den ruhigen, gebundenen Harmonien zu verschwinden; das ganze Kolorit dieser Variation ist ein höchst eigenartiges, man könnte sagen: kirchliches; Heines bekanntes „Klangbildertalent“ würde hier vielleicht eine Orgel oder einen von einer gläubigen Menge im Gotteshause in der Abenddämmerung gesungenen Choral herausgehört haben.

Die religiöse Kontemplation der fünften Variation wird zum inbrünstigsten Bittgebete in der Variation Nr. 6 (Adagio ma non troppo e semplice, $^9/_4$), mit welcher überhaupt erst die wunderbarsten Stimmungssteigerungen und Offenbarungen dieses unsterblichen Quartettsatzes recht beginnen.

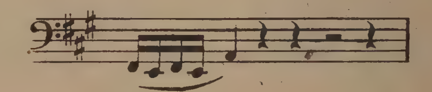
Es gibt in der gesamten musikalischen Literatur nichts Ausdrucksvolleres und darum auch nichts Ergreifenderes, als diese $^9/$ Variation des Cis-Moll-Quartetts. Schon der Anfang





zwingt den verstehenden Hörer im Geiste — auf die Knie, denn so wie hier (man beachte das übermächtige Anschwellen in Takt 5 und 6, sowie das selige Niedergleiten von Takt 7 an) konnte selbst der größte Tondichter nur in einer Weihestunde innerster Erleuchtung zu uns oder vielmehr: zu seinem persönlichen Gott sprechen.

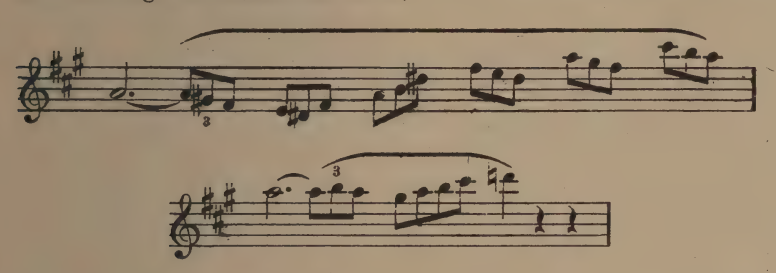
Und nun der Verlauf der Variation! Beethoven hätte über selben mit Goethe sagen können: „Ich habe da viel hinein geheimnist“. Schon die erste — um eine Oktave in die Höhe verlegte — Reprise des wunderbaren Gesanges (S. 19 der Petersschen Partitur) erhält durch die seltsame Figur des Violoncells



etwas Mystisches, schillert wie in gebrochenem Licht, — fast beängstigend spukhaft aber wird der Tonsatz, wenn sich nun, von Takt 17 der $^9/_4$-Variation an, nach Analogie mit dem Thema den zweiten Teil eröffnend, die in scheinbar willkürlicher Weise hier stark, gleich darauf *pianissimo* erklingende Sechzehntelfigur mehr und mehr verbreitet, erst im Violoncell, dann auch in der Primgeige und dabei so fremd, so eigenartig moduliert wird, als sollte es nach B-Dur — nach H-Moll gehen und doch immer wieder in die Haupttonart A zurückleitend. Wenn auf dem ersten *forte*-Einschlag jener Sechzehntelfigur die Oberstimmen nur ganz leise (gleichsam vor einem flatternden Phantom zurückbebend) einsetzen, denkt man unwillkürlich an Rob. Schumanns reizendes Klavierstück: „Fürchten machen“, aber freilich faßt dies Schumann in launigst humoristischer Weise, es gilt eben nur Kindern

eine ganz unschuldige kleine Gänsehaut einzujagen, in Beethovens Adagio-Variation aber werden selbst mutigste Männer eine Empfindung unheimlichen Grauens vergebens von sich abzuwehren suchen, denn Beethoven nimmt es sehr ernst mit seinen Gespenstern (oder wenn man will, sie — seine musikalischen „Wahnvorstellungen" — mit ihm), fast realistisch greifbar dringen sie auf uns ein.

Allen dämonischen Ablenkungen zum Trotz — wenn auch (S. 20 der Partitur) in schmerzlichen Ausweichungen, wie innerlich verwundet — behauptet sich der heilige, inbrünstige Weihe- und Bittgesang, und nun läßt der Meister hintereinander die vier Instrumente förmlich sprechen: die Primgeige als Quartettführerin ergreift zuerst das Wort,



ihr folgen die Viola, das Violoncell, endlich die zweite Violine, worauf die Primgeige dieses hochdramatische Gespräch (für welches wohl freilich nie der richtige Text aufzufinden und das formell als eine Art „Coda" der sechsten Variation aufzufassen) mit einem lang ausgehaltenen Triller schließt. Die Unterstimmen schweben an dieser Stelle (S. 20, letzter Takt, und S. 21 der Partitur) in einem gleichsam arpeggierten Akkord auf, immer leiser und leiser; während der Triller der Primgeige auf cis, dann c fortgeht, somit nach A-Moll und F-Dur (als Unterdominante von c) moduliert wird, scheint der Tonsatz ganz zu ersterben, da tritt auf einmal in C-Dur höchst unerwartet das Variationenthema in der Originalgestalt ein, aber nicht zart, sehnsuchtsvoll wie anfangs, sondern rascher, fröhlich, im Tanzschritt (Allegretto, C-Dur), trotz der Vortragsbezeichnung: *piano. dolce.* fast ländlich derb, aber diese momentan burleske Stimmung behauptet sich nicht, vielmehr wird das Motiv, welches in der Primgeige sechsmal so:



aber stets durch die Unterstimmen anders harmonisiert erscheint, durch die plötzlich beschleunigte Bewegung (sempre più allegro) zum Ausdruck leidenschaftlichen Drängens, die kleine Sekunde f—e zur großen fis—e und diese zum Triller, und nun ist das Ziel erreicht, sind alle trüben und peinlichen Vorstellungen gewichen, so wird dann — im wiederkehrenden A-Dur — die herrliche Melodie des Variationenthemas, vollsaftig aus der zweiten Violine und Viola hervorquellend, von den jauchzenden Trillern der Primgeige umspielt, von Harfenklängen des Violoncells getragen zum rauschenden Jubelgesang, die geistige Befreiung des Meisters, seinen Triumph über die finsteren Mächte feiernd.

Zwar trübt sich noch einmal der Blick, d. h. der verweilende nach Moll führende Triller der Primgeige kehrt wieder und mit ihm das eigentümliche Aufschweben der Unterstimmen (diese aber jetzt nicht wieder in ganzen Vierteln, sondern — also noch weit mehr harfenähnlich — in Sechzehnteltriolen und alles crescendierend), auch das so seltsam populäre Allegretto tanzt noch einmal neckend herein — nunmehr in F-Dur — und das stürmische Drängen auf denselben Noten wiederholt sich gleichfalls noch einmal: nun bleibt aber nur mehr Raum für das edelste, innigste Abschiedswort; die mit „Cantabile" überschriebene in eine große, nicht unschwierig auszuführende Solopassage ausmündende Figur der Primgeige ist wieder ganz rezitativisch gedacht, nur mit schwerem Herzen trennt sich der Meister von der holden Tongestalt, die ihn so lange entzückt, die ihn in das Heiligtum der Gottheit, aber auch an nächtige Untiefen und endlich zu Sieg und Triumph geführt.

Wie hier die so unendlich innige Schlußphrase des Themas noch einmal aus ganzer Seele zu uns spricht, dann aber ferne und ferner entschwebt, nur mehr in ihren Umrissen sichtbar und sich endlich buchstäblich in Atome auflösend — — das ist wieder einer jener Momente in Beethovens letzter Kammermusik, die einem ewig unvergeßlich im Innern nachhallen, hat man auch nur einmal ihren ganzen Zauber empfunden.

Die Phrasierung, die Deklamation jeder einzelnen Note (man beachte z. B. nur die Mollwendung im vorletzten Takt!) sind hier in der Coda dieser Variationen von einer Zartheit und zugleich einer geistigen Intensität, für welche eben nur wieder echtes Beethovensches der letzten Periode die geeignete Parallele bietet.

Und aus diesen anfangs nur auf unerhörtes figurales Ausführen angelegten Variationen ist schließlich doch wieder das

ergreifendste, dramatisch bewegteste Seelengemälde geworden! — nachdem in Beethovens wahren Geistesoffenbarungen sich stets der Musiker und der Dichter die Hand reichen, konnte es wohl nicht anders sein.

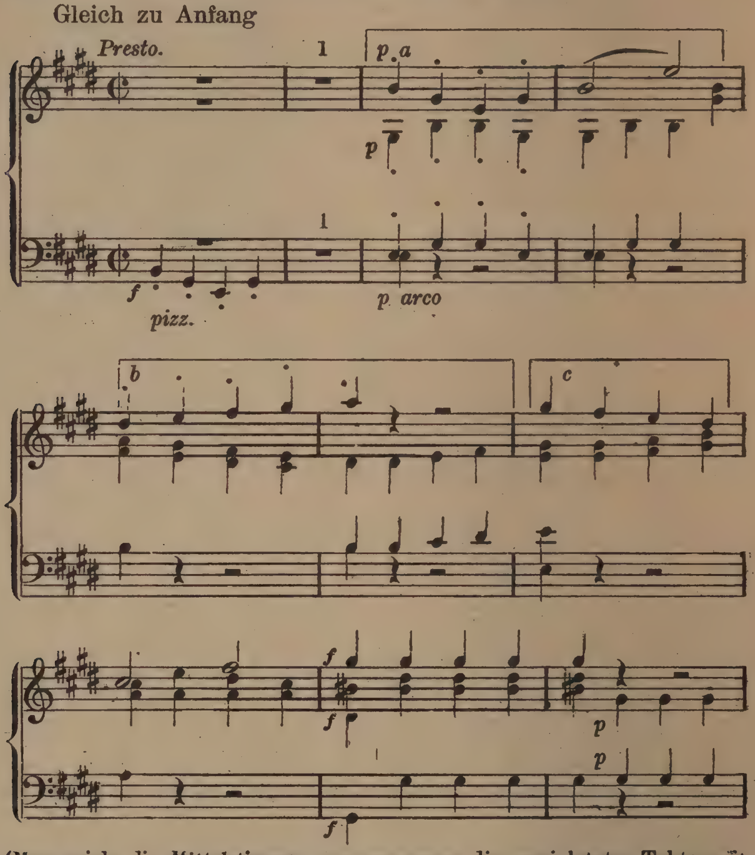
Obwohl ebensowenig, wie die bezüglichen zweiten Sätze der Quatuors op. 130 und 135 besonders mit „Scherzo" bezeichnet, ist doch das nun zu betrachtende Presto (Alla breve, E-Dur) mit jenen eben genannten Stücken unter die genialsten Scherzi einzureihen, die Beethoven je geschrieben. Was unmittelbar zündende Wirkung auch auf die größere Masse anbelangt, so steht das Scherzo des Cis-Moll-Ouartetts im Verein mit dem B-Moll-Presto des vorigen Quatuors sicher in Beethovens letzter Kammermusik obenan; von einem Ensemble wie etwa den Florentinern aufgeführt, sind diese beiden Sätze ihrem Schicksale, wiederholt werden zu müssen, schwerlich je entgangen.

Sinnig und schon bezeichnet Richard Wagner die geistige Stellung des Scherzos im Cis-Moll-Quartett zu dem unmittelbar vorhergehenden, so unerschöpflichen Variationensatze: „Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen; da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoralsymphonie; alles wird ihm von seinem inneren Glück beleuchtet; es ist, als lausche er den eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen."

In der Tat herrscht eine „unsägliche Heiterkeit" in diesem Stück, die sich mitunter bis zur tollen Laune steigert. Und wie überaus einfach ist dabei alles gebildet, die Gesamtform (Hauptsatz — Alternativ — Beides wiederholt, dann nochmals Hauptsatz mit Coda) die übersichtlich klarste, ein ununterbrochener musikalischer Fluß (oder vielmehr unwiderstehlicher Zug!), die Melodie so leicht faßlich und populär, daß sie ein Kind nachsingen könnte; der Meister hat einmal wieder — mit Schumann zu sprechen — „die Motive auf der Gasse gefunden", aber was macht er aus ihnen?! — „er gestaltet sie zum hohen Weltenspruche!" — Übrigens weiß Beethoven in diesem Scherzo den vier kleinen Instrumenten humoristische Effekte abzuzwingen, die der, welcher das Cis-Moll Quartett nicht im Original gehört, nach dem besten Klavierauszug gar nicht ahnt. Bald ist es ein Staccato oder Pizzicato (von Letzterem macht der Meister in diesem Scherzo besonders reichlich und genial Gebrauch), bald die Verzögerung, bald das kühne Vorwärtsstürmen des Rhythmus, hier eine einzelne angeschlagene Note, ein jäher melodischer Abbruch, dort ein unerwarteter Wechsel der Tonstärke, der

Modulation oder auch die seltsamste Verschränkung der Motive, wie der Instrumente überhaupt, was — man kann nicht anders sagen — geradezu zwerchfellerschütternd wirkt.

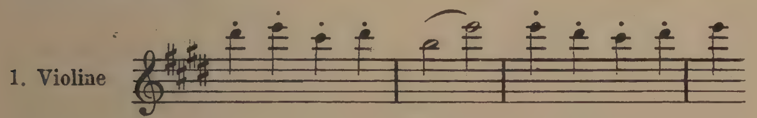
Gleich zu Anfang



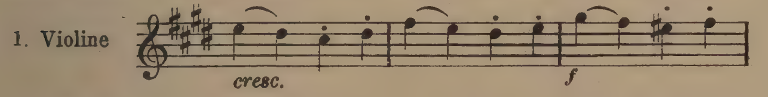
(Man spiele die Mittelstimmen, ausgenommen die zwei letzten Takte, mit der Linken und hebe im drittletzten Takt die Primstimme recht hervor!)

poltert der erste Takt des Hauptthemas im Violoncell kopfüber herein, spannende Pause: dann erst ergreift die Primgeige die achttaktige Hauptmelodie, überaus spaßhaft namentlich durch das schäkernde Akkompagnement der Mittelstimmen und den durch kein Crescendo vorbereiteten; daher fast erschreckenden Eintritt des *forte* auf dem Dominantakkord von Cis-Moll im vorletzten Takt des Beispiels.

Die ganze achttaktige Periode kehrt eine Oktave höher wieder, und nun geht die Melodie (aber nur in ihren zwei ersten Takten, die wir als Motiv *a* bezeichnen wollen) nach Cis-Moll, dann gleich wieder nach E-Dur, um hier auf einmal auf der Septime h zögernd innezuhalten, wobei eine Stimme die andere, im eigentümlichen Echospiel, mit dem Haltruf fis—h ablöst. Die Echorufe wiederholen sich — bei abnehmender Tonstärke — in E-Moll, dann noch leiser, zugleich im Tempo bis zum „Molto poco Adagio“ herabsinkend und auf der Note h bedeutungsvoll zweimal anklopfend — wieder in E-Dur: das lockt so heimlich und süß wie Elfenstimmen in lauer Sommernacht. Nun verschwimmen die Stimmen durch vier Takte auf Gis-Moll *pp*, gar seltsam, ohne festen thematischen Kern (denn das im Violoncell ergriffene Motiv *a* gelangt nicht zur vollen Aussprache), dann ringt sich in der Primgeige — noch immer in Gis-Moll — das Motiv *a* deutlicher heraus, um aber gleich wieder unerklärlich auf dem Dominantakkord zu stocken. — Jetzt wird aber entschieden wieder E-Dur ergriffen und die ganze Anfangsmelodie steht neuerlich da, nur aber hat sie das herausfordernde Pochen auf dem Cis-Moll-Septakkord von früher mit der gleichsam beschwichtigenden Figur

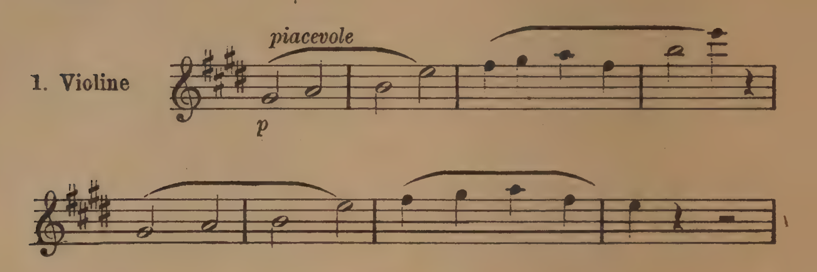


vertauscht, die sich nun mit den übrigen motivischen Bestandteilen des Hauptthemas zu einem schalkhaften Geplauder von lauter gleichrhythmisierten, aber bald gebundenen, bald stakkierten Viertelnoten vereinigt, bis endlich die Primgeige das Viertelmotiv (in der Tonfolge, wie es im dritten Takte des eben zitierten Beispiels aufgetreten war) in wahrhaft übermächtiger Steigerung durch alle Töne der E-Dur-Skala

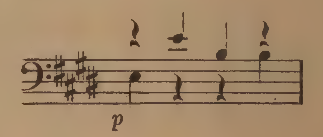


von e—e aufwärts treibt, auf dem erreichten Gipfel des Jubels oder der Begeisterung aber sofort wieder — *piano* — nach Cis Moll zur Reprise des zweiten Teiles moduliert und, sobald auch diese geschehen, durch die rasch nach einander von allen Stimmen absteigend, und zwar gleichfalls *piano* angeschlagenen Noten e—h unmittelbar in das Alternativ führt.

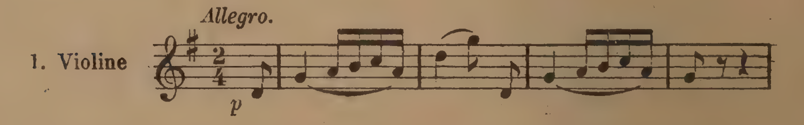
Hier — im Alternativ — ist nun Beethoven offenbar eine Erinnerung aus längst verschwundenen Tagen aufgetaucht. Das Thema



(zweite Violine unisono mit der Primgeige, eine Oktave tiefer, Viola und Violoncell führen durch alle acht Takte des Beispiels die gleiche luftige Begleitungsfigur



aus, die man auf dem Klavier besser eine Oktave tiefer nehmen wird) ist im Grunde kein anderes, als die in dem bereits 1800 herausgegebenen, wahrscheinlich aber noch im vorigen Jahrhundert komponierten G-Dur-Quartett op. 18 (erster Satz) vorkommende Melodie

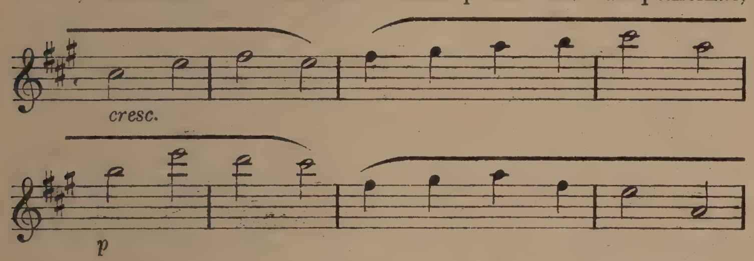


Aber freilich ist der schelmisch das Rokoko parodierende Charakter, welchen das Thema im G-Dur-Quartett hatte, und bei welchem die Zeitgenossen unwillkürlich an „zeremoniöse Verbeugungen" dachten und darum das ganze Quatuor das „Komplimentier-Quartett" nannten, nach 26 Jahren ein wesentlich anderer geworden. Im Cis-Moll-Quartett hat die Melodie großen Zug, eine gewisse grandiose Popularität gewonnen, wie sie Beethoven vor allen anderen Tondichtern eigen: es klingt das alles — namentlich durch das eigensinnig-monotone, luftige, man möchte sagen:

dämonische Akkompagnement gehoben — so weit hinaus“, wie das stimmungsverwandte Scherzo-Alternativ der neunten Symphonie, an das man unwillkürlich denkt.

Die Melodie wird nach dem oben zitierten Eingangsbeispiele nochmals von beiden Geigen gesungen, jetzt aber von den Unterstimmen schon voller akkompagniert (d. h. jede von diesen hat für sich schon die ganze Begleitungsfigur, so daß sie nun unisono spielen, während sich früher Beide zu je einer Figur [s. oben!] vereinigten), dann wird das Thema den Unterstimmen anvertraut, aber nicht sogleich, sondern von acht hochcharakteristischen Zwischentakten unterbrochen, in welchen die Melodie ganz schweigt, dagegen die — ursprüngliche — Begleitungsfigur *pp* von Stimme zu Stimme fliegt: ein köstliches Necken und Haschen von eminent humoristischer Wirkung.

Weich und mild wird die Stimmung bei der Wendung nach A-Dur, namentlich durch die Metamorphose des Hauptthemas,



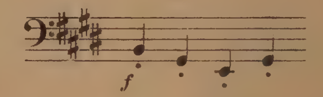
welches den jauchzenden Quartensprung im vierten Takte durch gehaltene Halbnoten ersetzt.

Wenn endlich — in dieser A-Dur-Episode — die eben genannten Halbnoten die Viertel ganz verdrängen und die Melodieführung allein übernehmen, während die Viertel dafür in den Mittelstimmen um so mutwilliger hin und her springen (mit den seltsamsten musikalischen Gesten, sogar überraschenden Mollwendungen — S. 25 der Part.), da empfängt man ungefähr den Eindruck, als wenn würdig-ernste Stimmen (Primgeige und Violoncell: als etwa Mama und Papa) der vorlauten Jugend vergeblich Mäßigung predigten . . . Doch nicht lange überläßt sich Beethoven solch lehrhafter Stimmung; als wollte er zeigen, daß er diese nur ironisch gemeint, stürzt er sich nun selber „ganz aufgeknöpft“*) in den tollen Reigen, treibt mit dem spontan neu gefundenen Motiv

*) Beethovens Lieblingswort über sich selber, wenn er einmal ausnahmsweise heiterer Laune war.



förmliche Kinderpossen — eine wahre Hetzjagd! — unter den Stimmen (S. 26, System 1 der Part.), bricht dann dieses lose Spiel, als es auf dem Gipfel der Ausgelassenheit angelangt ist, mit einer höchst unerwarteten Pause ab und schickt dem Hörer hintereinander in den nächsten acht Takten acht verblüffende einzelne Pizzicatoschläge der verschiedenen Stimmen über den Hals (in jedem Takt auf dem ersten Viertel), in welchen man kleine Kobolde zu erblicken glaubt, die uns die Zunge herausstrecken und ein Schnippchen drehen. Während des siebenten Pizzicatos ($\overline{e}$ in der Primgeige) ist im Violoncell bereits die komische Figur



als Vorausnahme des — nach dem bewußten spannenden Pausentakte — intonierenden Hauptthemas des Scherzos hereingepoltert, und wir sind somit auf die einfachste und natürlichste Weise wieder bei dem Hauptsatze (des Prestos) angelangt, welchen der Meister nun den architektonischen Gesetzen der Sonatenform entsprechend, wie früher, nur ohne die Detailwiederholungen, seinen munteren Gang antreten läßt.

Auch das ganze Alternativ zieht noch einmal an uns vorüber, nicht minder dessen A-Dur-Episode, und dann stellen sich wieder — um neuerdings zum Hauptsatz zurückzuführen — die komisch herausfordernden Pizzicatoschläge ein, aber jetzt ihrer s e c h z e h n, nämlich in jedem ersten und dritten Viertel der acht Überleitungstakte erscheinend. Auch die nun anschließende zweite Reprise des Hauptsatzes zeigt sich mannigfach modifiziert, z. B. tritt das Hauptthema nach der merkwürdigen Gis-Moll-Episode nicht wie anfangs (und auch noch beim ersten da Capo) gleich *forte*, sondern *piano* und dann erst (nach erfolgter, bei der ersten Wiederkehr vermiedener Detail-Reprise) in voller Tonstärke auf, was bei einer Aufführung des Quartetts im Original den Effekt weit mehr hebt, als es sich der Leser der Partitur vorstellt.

Ganz originell und von zündend humoristischer Wirkung aber ist die C o d a unseres Scherzos (S. 32 der Part.). Da will

das Alternativ wie früher einsetzen, allein es wird ihm schon nach dem vierten Takt das Wort abgeschnitten, und nun geht zwar die Melodie (das Alternativ) wieder durch vier Takte fort, aber in A-Dur, wie sie in der mehrfach erwähnten Episode aufgetreten. Das zieht jetzt als gleichsam selbstverständlich das Possenmotiv (wenn wir es so nennen dürfen: siehe vorletztes Notenbeispiel) herbei, welches neuerdings (und zwar in anderer Kombination, z. B. Viola und Violoncell unisono) seine tollen Sprünge aufführt, um aber gleich wieder durch unerwartete Pausen unterbrochen zu werden, denen die Pizzicati folgen, nunmehr auf sechs Takte beschränkt und (ohne den famosen Pausentakt) mit der zweimal wiederholten, bis in die Violinregion versetzten Koboldfigur zum letztenmal nach E-Dur in das Hauptthema zurückführend.

Hier erscheint nun zuerst das Hauptthema, und zwar *pianissimo* mit jenem Anhange, welchen wir in dem dritten, diesem Scherzo gewidmeten Notenbeispiel zitiert, dabei aber ist die ganze Begleitung, selbst jene des Violoncells, in die höchste Höhe hinaufgetrieben — alles höchst leise, ätherisch, geisterhaft, und nun verursacht dieselbe Figur, welche der im vierten Beispiele angedeuteten „übermächtigen Steigerung" als Motiv diente, in jenen schwindelnden Regionen des Quartettensembles eigensinnig *pp* durch acht Takte wiederholt, das seltsamste Geflüster, Gekicher und Geschwirre, bis auf einmal die Stimmen sich zu besinnen scheinen, in welche Lage des Tonsystems sie eigentlich gehören, kaum da angekommen aber kopfüber in einem unwiderstehlichen Crescendo sich dem Ende zustürzen: das Scherzo aller Scherzi ist aus, ehe es der Hörer vermeint und recht begreift.
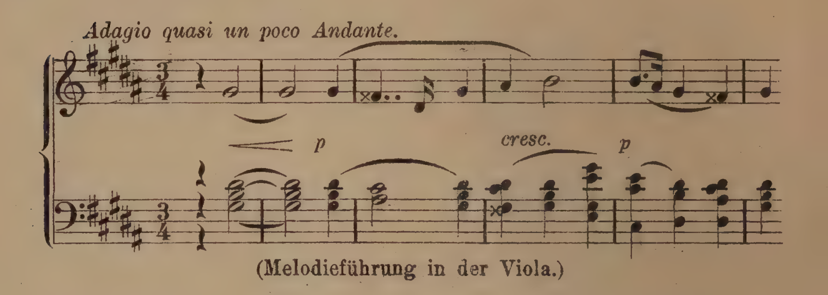
Das Presto schloß auf dem E-Dur-Dreiklang, aber nach einer etwas länger auszuhaltenden Halbpause führen drei Schläge auf gis noch im Takt und Tempo des Scherzos unmittelbar („attacca") in die langsame Introduktion des letzten Satzes. Das landläufige da Capo des E-Dur-Prestos — wie es die Quartettisten als Konzession an das Publikum und an ihren eigenen Ruhm so gerne gewähren — lag also keineswegs in des Meisters Sinn, welcher vielmehr gerade in dem so wunderbar einheitlich gedachten Cis-Moll-Quartett dessen fünf (oder mit den Einleitungen: sieben) Sätze möglichst ohne irgend welche Unterbrechungen, in einem Zuge vorgetragen wissen wollte.

Hören wir, was Richard Wagner, der sich bereits so sinnig und bedeutsam über die bisherigen Sätze des Cis-Moll-Quartetts aussprach, über die Einleitung und den Hauptsatz des Finales sagt.

„Er (der Meister) schaut dem Leben zu (im E-Dur-Presto

nämlich) und scheint sich (kurzes Adagio, $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er wacht und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheuere Spielmann, der alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht.“ —

Ein aufmerksamer Verfolg der Partitur überzeugt uns, wie tief auch hier wieder der geniale Beethoven-Interpret geblickt. Diese kurze, so



(Melodieführung in der Viola.)

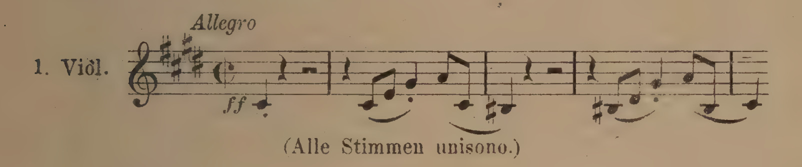
beginnende Introduktion wirkt schon als trüber Gegensatz zu dem brausenden Jubel des E-Dur-Prestos wahrhaft ergreifend, das ist in der Tat ein tiefes sich-Versenken in das Innere, und wie spricht das Klagemotiv, das im fünften Takt des eben zitierten Beispiels auftaucht, wie dröhnt es aus der Viola heraus!

Die Melodieführung wird in die Primgeige verlegt (mit der tief bedeutsamen Auflösung des im fünften Takte vorkommenden ais in a), dann entwickelt sich ein Dialog zwischen dieser und der Viola, weiter nimmt auch die zweite Violine das Wort, und alles ist auf das Klagemotiv basiert. Die Klage weicht momentan lindem, tröstendem Zuspruch (die Modulationen nach H Dur), aber immer wieder kehrt sie, kehrt Moll zurück, eindringlicher, heißer, inbrünstiger, als zuvor: man sehe in der Partitur, wie sich in den Takten 14 und 22 die Stimmen förmlich die „Worte“

von den „Lippen“ nehmen, und man beachte in den Takten 16 und 24 das gleich einem Aufschrei der beklemmten Seele wirkende sforzato auf dem schlechten Taktteil, nach welchem dann die Klagemelodie in dem je anschließenden Takte doppelt weichschmerzlich, ergebungsvoll erklingt.

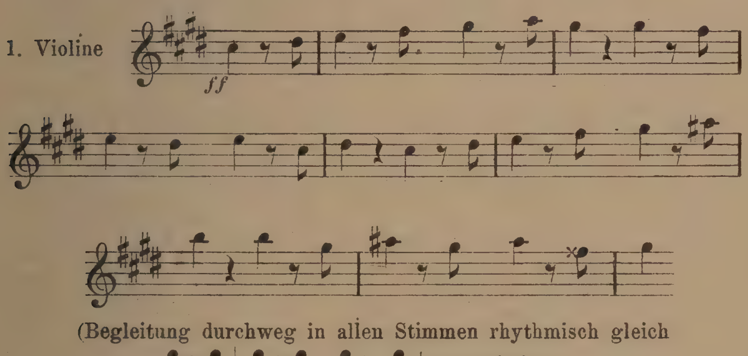
Es gibt kein ausdruckvolleres Lied der Resignation, als es hier Beethoven in den 28 Takten dieser entschieden rezitativisch verklingenden Einleitung gesungen.

Aber nun tritt der „ungeheuere Spielmann“ in Sicht. Er führt sich mit einem Motiv des Trotzes ein.



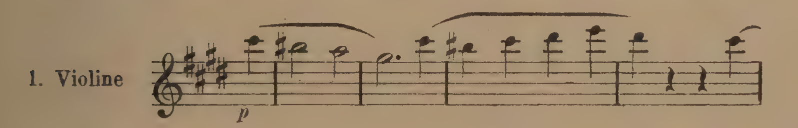
(Alle Stimmen unisono.)

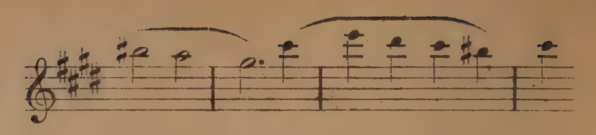
wie es frappanter, herausfordernder gar nicht erdacht werden konnte. Dann erst streicht er machtvoll in die Saiten



(Begleitung durchweg in allen Stimmen rhythmisch gleich marcatissimo.)

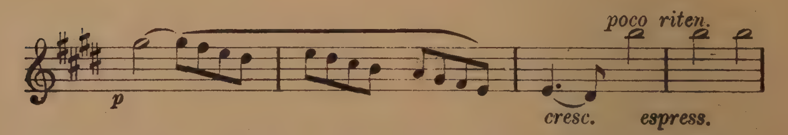
zu einem echt Beethovenschen Marsch- und Sturmliede, das sich über 16 Takte verbreitet (in den vier letzten Takten plötzlich *piano* intoniert), sodann aber einer tief schmerzlichen Klage





Platz macht, deren Motiv auffallend an jenes des ersten Satzes des Cis-Moll-Quartetts erinnert (man braucht nur die Halbnoten anders zu stellen, so hat man genau die erste Hälfte jenes Fugatomotivs): soll etwa die dortige schmermütigste Stimmung wiederkehren? Fast hat es den Anschein, denn das neue Klagemotiv gräbt sich tief und tiefer ein (erst die Halbnoten imitatorisch von den Unter- in die Oberstimmen verlegt, dann auch die Viertel, die hier gleichsam etwas zu „suchen" scheinen und crescendierend aufwärts drängen), da schneidet ihm der stramme, scharf markierte Rhythmus der Begleitung des Hauptthemas (zu selbiger die Trotzfigur des Anfangs jäh hineinreißend) das Wort ab, und das Hauptthema selbst — oder vielmehr die zweite Hälfte desselben — erhebt von neuem seinen Sturmgesang, aber *piano* wie mit verhaltener Leidenschaft.

Als diese nun mit den *ff*-Einsätzen der Unterstimmen recht losbrechen will, da ist's, als öffne sich plötzlich der Himmel, und der wunderbare Spielmann sehe in überirdischer Verklärung etwas unsäglich Holdes, Berückendes, dessen musikalischen Reflex er auf den Saiten seiner Zaubergeige festzuhalten sucht. So — als ein aus dem Innersten der tief beglückten Seele dringender Ausruf des Entzückens — hat auf uns immer der hier in E-Dur anhebende Gesang der ersten Violine gewirkt, von dessen völlig visionärem Charakter freilich ein Notenbeispiel:



(Begleitung: Im 1. Takt ein Oktavensprung gis—gis der Sekondgeige, sonst durchweg aushaltende Ganz-Noten, von Takt 1 zu Takt 2 und Takt 3—4 gebunden.)

dem, der das Quartett nicht im Original gehört, keine Vorstellung zu geben vermag.

Die himmlische Phrase wird nun von der Viola, von der zweiten Violine gesungen, stets inniger und inniger, während sich die Primgeige in ätherische Regionen aufschwingt, dann

aber selbst wieder den Gesang übernimmt, und zwar, indem jetzt der erste Takt ihrer Melodie mit dem dritten der Melodie der Sekondvioline zusammenfällt, gleichsam mit dieser einen idealen seligen Liebesverein darstellend.

Ein unbeschreiblich wohltuender, erquickender Herzensfriede verbreitet sich von Stimme zu Stimme über den ganzen Tonsatz, da verschwindet diese wundervolle Episode des Trostes und der Beglückung (oder wie Wagner sagt: des Liebesentzückens) urplötzlich auf höheres Geheiß: Die in finsterster Energie hereinbrechende Trotzfigur ist es, die das Werk der Vernichtung vollbringt und, zugleich cis als Dominante von Fis-Moll nehmend, durch die Modulation nach letzterer Tonart den Satz seinem eigentlichen Durchführungsteil zuwendet — wenn überhaupt bei dieser, zwar allen Gesetzen musikalischer Logik entsprechenden, durchwegs organischen und klaren, aber individuell freiesten Form noch von einem Durchführungsteile im Sinne der Sonate die Rede sein kann.

Leider fehlt es an Raum, der überwältigenden Entwicklung so detailliert zu folgen, wie bisher.
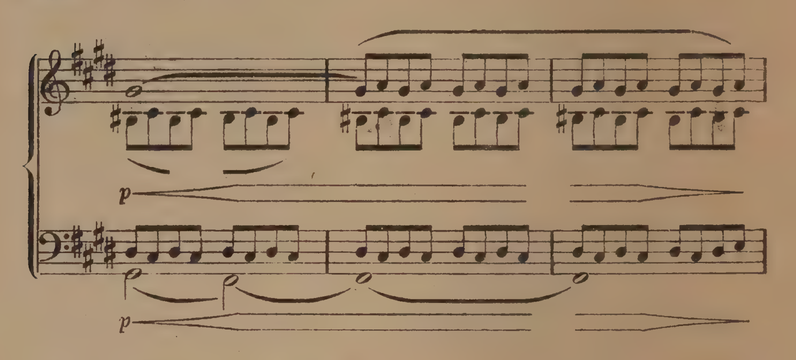
Nur auf einige Höhepunkte dieses wohl großartigsten aller Quartettfinales die Leser aufmerksam zu machen, können wir uns nicht versagen.

Die Durchführung vom Eintritt des Fis Moll an beruht namentlich darauf, daß der Melodie des zwischen die verschiedenen Stimmen wechselvoll verteilten Hauptthemas felsenharte Ganznoten der jeweiligen Partner gegenüber gestellt werden: Hierbei Modulation nach H-Moll, E-Moll und H-Moll zurück. Nun verändert sich mit Wiedereintritt der Trotzfigur und Modulation derselben nach D-Dur mit einem Male die Physiognomie des Tonsatzes vollständig*). Sie wird tändelnd, spielend, indem ein Bruchstück des Trotzmotivs:
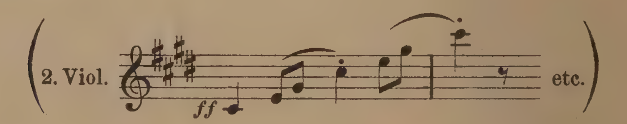


*) Diese Figur wirkt bei ihrem jedesmaligen Erscheinen wie de. Bannspruch eines allmächtigen Zauberers: Gestalten tauchen auf, verschwinden, erscheinen wieder — alles beugt sich willenlos der magischen Formel des Geisterfürsten. Und ist Beethoven nicht ein solcher, ist er nicht gerade in diesen seinen letzten Werken mehr als je der unumschränkte Herr und Gebieter des geheimnisvollen Geisterreiches der Instrumentalmusik?!

mit einer neu gefundenen Achtelfigur kombiniert wird; aber aus diesem momentan so harmlosen Tonspiel wird alsbald ernste Ereiferung und endlich kampfbereites, finsteres Grollen. Bei Wiedereintritt des Cis-Moll glaubt man in der bisher so kapriziösen Figur des eben zitierten Fragmentes fahle Blitze aufzucken zu sehen und bei der mit „Ritmo di tre battute“ überschriebenen Stelle:



fernen Donner zu vernehmen.

Die unheimlich monotone Sekundenfigur wächst vom *pianissimo* bis zu furchtbarer Tonstärke an, auf dem Gipfel der letzteren angelangt, bleibt sie aber nur in der Primgeige, und zwar um eine Oktave höher, als im vorstehenden Beispiel notiert, haften und wird nun zum gellend schrillen Akkompagnement des Trotzmotivs, das in den Mittelstimmen, vom Meister genial umgeformt,



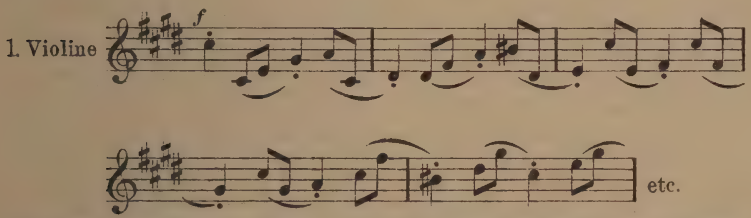
kühn wie ein Held herauftanzt. — (Man weiß übrigens aus R. Wagners „Walkürenritt“ wie in hochpathetisch wild-erregten Tonsätzen die kleine Sekunde in der Oberstimme als kontinuierliche Begleitungsfigur eines markanten Baßthemas wirkt.) Noch einmal taucht im Verlaufe unseres Finales (S. 39 und 40 der Part.) die entzückende Trost- und Verklärungsepisode auf — in D-, dann in Cis-Dur, nunmehr noch viel weihevoller und ergreifender, weil auch ungleich weiter ausgeführt: bei ihrem ersten Auftreten war diese Partie über 21, jetzt ist sie (einschließlich des tief

ernst kontemplativen Nachspiels (von Halbnoten) über 46 Takte verbreitet: das Beseligende, Erhebende des Eindruckes ist nicht zu beschreiben.

Was auf diesen wahrhaft göttlichen Moment in der Partitur noch folgt, ist gigantisch entfesselte Leidenschaft: der Meister bringt einen Kampf mit feindlichen Schicksalsdämonen zum Ausdruck, wie ein solcher bisher in der Quartettmusik — so großartig Erschütterndes Beethoven diesfalls in einzelnen Sätzen seiner Werke E-Moll und C-Dur op. 59, Es-Dur op. 74 (Scherzo) und F-Moll geschaffen — noch nicht erhört gewesen.

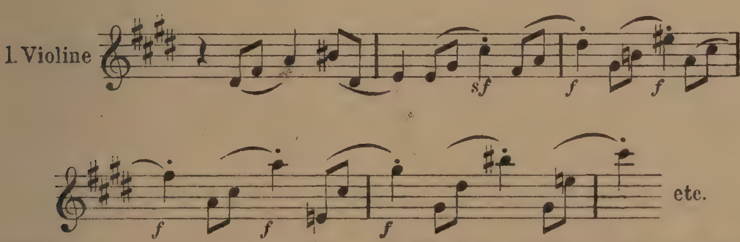
Und dabei ist es fast unglaublich, wie der jetzt erst wahrhaft „ungeheuere“ Spielmann immer neue Steigerung erfindet, wie sich die Motive seinem gebietenden Zauberwort fügen müssen, daß sie samt und sonders den Charakter heroisch unwiderstehlicher Energie erlangen.

Das Trotzmotiv wird (S. 40, letztes System der Partitur) so gesteigert:



(Die drei Oberstimmen unisono, Violoncell: einzelne Schläge auf schlechtem Taktteil.)

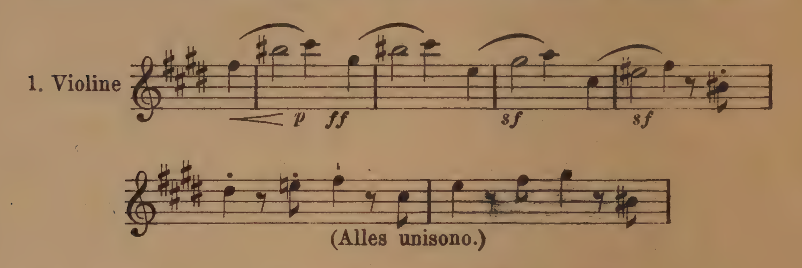
später (S. 41: zwei letzte Systeme der Partitur) so:



(Melodie in der Primgeige allein, die übrigen Stimmen harmonischer Unterbau, dabei Takt für Takt durch Vorhalte verbunden, welche die ohnehin genug erregte Oberstimme förmlich mit gewaltigen Rucken vorwärts drängen.)

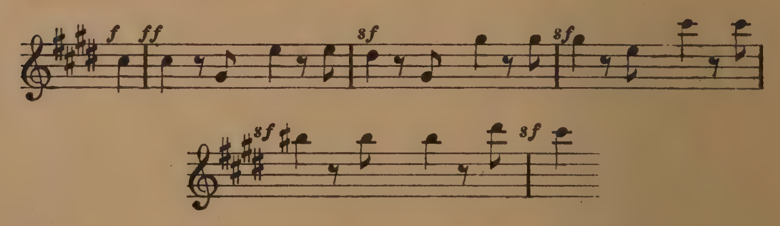
übrigens lag ja hier ein entschlossener, leidenschaftlicher Charakter im Motive selbst.

Aber, wie der Meister so kurz vor dieser letzten Steigerung sogar das wehmütig resignierte Klagemotiv (siehe drittes Notenbeispiel aus diesem Allegro) zu einer befeuernden Kampfesmelodie umzubilden und — als könnte es gar nicht anders sein — in den sieghaften Rhythmus des Hauptthemas übergehen zu lassen weiß:



dies konnte beim ersten Eintritt des Themas Niemand vorhersehen, war er auch noch so sehr aus anderwärtiger Erfahrung von Beethovens Genialität überzeugt.

Besonders merkwürdig ist sodann (S. 42 der Partitur) die von unisonen Tonikaachteln der Unterstimmen begleitete, mit „non ligato" überschriebene *pianissimo*-D-Dur-Skala der Primgeige, durch zwei nachgeschickte Crescendotakte sofort wieder nach Cis-Moll zurückgewendet: ein mit der sonstigen thematischen Konstruktion dieses Finales gar nicht zusammenhängendes phantastisches Einschiebsel, das sich in den nächsten vier Takten nochmals wiederholt. Der Tonsatz scheint hier vor höchster innerer Erregung fast außer Rand und Band zu geraten. Um so bestimmter, unwidersprechlicher stellt sich nach dieser letzten überraschenden Episode der Sieg des Meisters fest: Das triumphierende Hauptthema



erscheint nun einfach-großartig nur auf den zwei Hauptakkorden von Cis-Moll ruhend: selbst die spielende Achtelfigur aus der

D-Dur-Episode muß als rollendes Akkompagnement der Mittelstimmen herbei, den glorreichen Ausgang zu verherrlichen.

Was noch erübrigt, ist nur mehr die letzte völlige Reinigung und Befreiung der aus der Sturmesnacht des heißesten Ringens siegreich hervorgegangenen Seele von allen ihr etwa noch wie schwarze Schlacken anklebenden trüben Vorstellungen und — der Abschied des Meisters, des hehren Zauberers, vom holden Saitenspiel, durch das er uns in diesem Werke so weit weg vom irdischen Getriebe in das innerste Heiligtum seiner Phantasie-Welt geführt. Beides vereinigt sich zu einem über 33 Takte sich erstreckenden Verklingen: so schön, so innig und ergreifend, wie es, wohl vorher noch kein Quartett, kaum je eine andere Instrumentaldichtung gekannt.

Das Klagemotiv wird hier in Primgeige und Viola zu einer seelenvollsten, zartsinnigsten „unendlichen Melodie“, leise und leiser „abschwebend“, während in der Tiefe — im Violoncell — das Trotzmotiv noch fortgrollt, aber auch immer schwächer und schwächer, bis es endlich im Verein mit dem Hauptthema — das uns nun auch seinen Abschiedsgruß zuwinkt — sich in weitester Ferne zu verlieren scheint. Im „Poco Adagio“ wird die Stimmung (die Hauptmelodie vom Meister so bedeutungsvoll mit „semplice espressivo“ überschrieben) eine unendlich weiche, elegische, — da geht — mit Eintritt des Tempo I. — erst durch das Violoncell, dann durch die zweite Violine, endlich durch alle Stimmen eine freudig unaufhaltsame Bewegung, und so tönt nun das ganze Quartett nicht still resigniert, sondern dithyrambisch entzückt in wahrhaft monumentalen Cis-Dur-Akkorden aus.

Quartett in A-Moll op. 132.

Beethoven hat dieses Werk im Frühling 1825 nach eben überstandener Krankheit vollendet und er hat das Adagio speziell als „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ gedacht und ausgeführt*). Die unbestreitbaren direkten Beziehungen dieser berühmten „Canzona di ringraziamento“ zu Beethovens Person, zu einem unmittelbar der Konzeption des Quartetts

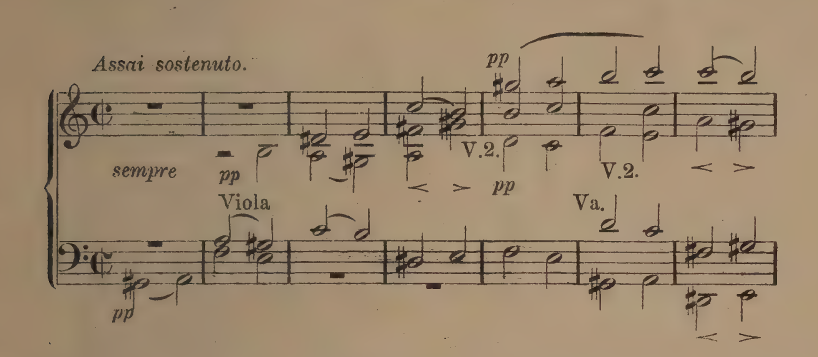
*) Privatim wurde das A-Moll-Quartett am 9. September 1825 erstmalig im Gasthaus „zum wilden Mann“ im Wiener Prater durch das Schuppanzigh'sche Quartett gespielt. Die erste öffentliche Aufführung erfolgte aber durch den Violoncellisten des Schuppanzighschen Quartettvereins, Joseph Linke, in einem eigenen Konzert des letzteren am 6. November 1825 im damaligen Musikvereinssaale „Unter den Tuchlauben“.

vorausgegangenen eigenen Erlebnisse des Meisters haben den begeisterten Beethoven-Biographen und Interpreten Professor A. B. Marx verführt, in dem Werke die psychologische Schilderung dieses Erlebnisses, d. h. der schweren Erkrankung und endlichen Genesung Beethovens selbst zu erkennen: „Der Schauplatz des ganzen Tongedichtes sei das Siechbett; Nervosität, reizbarste, krankhafteste, der Grundton; die Saiteninstrumente mit dem nagenden Beiklang des Bogenstrichs hier das einzig geeignete, spezifische Organ."

Indem wir den letzten Absatz der Marxschen Bemerkung vollständig, den zweiten bedingt unterschreiben, glauben wir doch, daß der vortreffliche Professor in dem ersten Teile seiner Behauptung viel zu weit gegangen. Abgesehen davon, daß die Schilderung physischer Leiden kaum ein ästhetisches Objekt für reine Instrumentalmusik, wie für die Kunst selbst darböte, hätte doch Beethoven, sollte man aus seinem A-Moll-Quartett minutiös das herauslesen, was Prof. Marx sagt, jeden Satz, insbesondere den ersten genau „programmäßig" bezeichnen müssen. Trüge der erste Satz wirklich die Überschrift „Die Krankheit", so würden wir mühelos mit Prof. Marx eine Menge auf letztere bezügliche Details herausfinden, es ist sogar möglich, daß Beethoven solchen Vorstellungen teilweise nachgehangen, die Erinnerungen an jene „Krankheit" an einzelnen Stellen durch Töne auszudrücken gesucht. Da er aber — wie gesagt — durch kein „Programm" unsere Phantasie auf jenes konkrete Stimmungsgebiet hingelenkt, können wir die nicht mit Überschriften versehenen Sätze des A-Moll-Quartetts nur nach ihrem unwidersprechlichen allgemein-musikalischen Ausdruck nehmen, und dieser sagt uns nur so viel: wir haben es mit einem tief individuellen, wunderbar einheitlichen Werke zu tun, in welchem eine konsequente psychologische Entwicklung, das leidenschaftliche allmähliche Emporringen einer vom Schicksal bis in das Mark des Lebens verwundeten und daher anfangs unter einem furchtbaren Druck schmachtenden großen Seele durch Humor und vertrauensvoll-inbrünstige Hingabe an eine höhere Macht nicht zu verkennen ist.

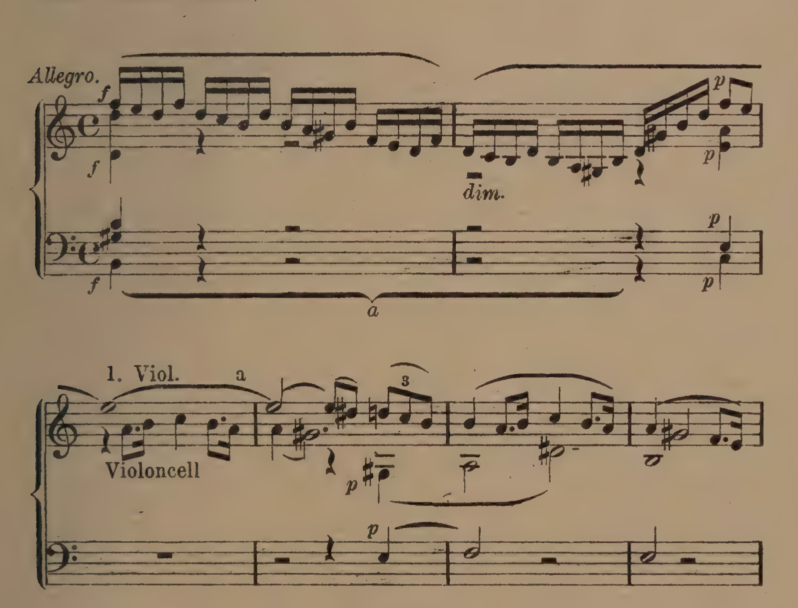
Schon der erste Satz des A-Moll-Quartetts ist für diese unsere Auffassung entscheidend; ein erschütterndes Nachtstück, trotz einzelner Lichtblicke und Momente des Aufraffens namenlos verdüstert, nervös-überreizt bis zum Krankhaften, aber dieses „Krankhafte" ist eben rein seelisch, an die „schmerzhaften Dehnungen", welche Marx gleich in der Einleitung erkennen will, vermögen wir, sofern sie physisch-pathologisch gemeint, nicht zu denken.

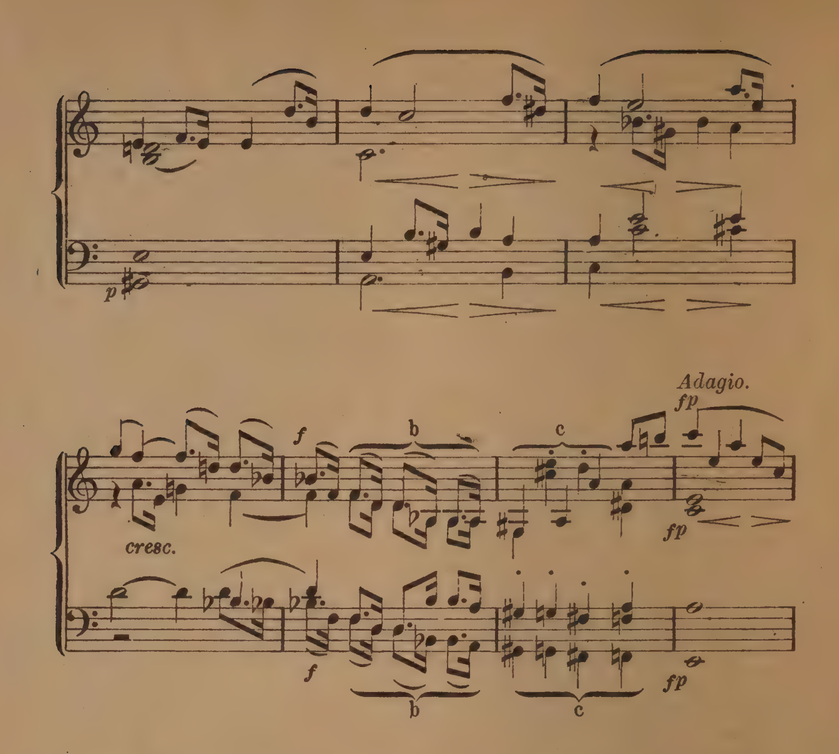
Wohl aber empfindet jeder unwillkürlich das fremdartig-Unheimliche, fast Gespenstige dieser geheimnisvoll leise auf dem Septimenakkorde von A-Moll und E-Moll schleichenden Halbnoten,



wobei der Gang der einzelnen Stimmen, vor allem der Viola, besonders zu beachten.

Fieberhaft hastig bricht nun im ersten Satz (Allegro) die erste Violine hinein,





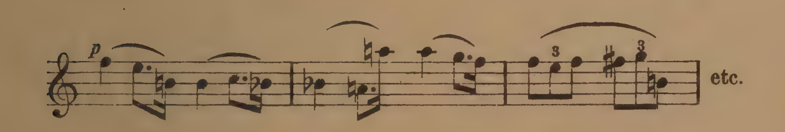
weilt ängstlich gespannt, wendet sich in leisem Klaggesinge, rafft sich in Kraft, die noch im Grunde des Daseins unausgetilgt weilt, empor. (Vollkommen zutreffende Schilderung von Marx — insofern man selbe eben nicht pathologisch, sondern rein geistig auffaßt.)

Wir haben die ersten zwölf Takte des Allegros vollständig angeführt, weil in ihnen mit die wichtigsten Elemente der thematischen Entwicklung des ganzen wunderbar ausdrucksvollen Satzes enthalten. Zur rascheren Übersicht wollen wir die hastige Sechzehntelfigur am Anfange: *a*, das Klagemotiv: a, die gegen die Tiefe drängende Unisonofigur, b, die chromatisch modulierenden, stakkierten Viertelakkorde des nächsten Taktes: c nennen.

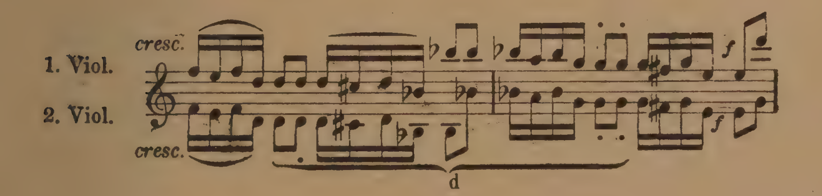
Das Charakteristische der formellen Gestaltung dieses Satzes ist nun, daß Beethoven instinktiv die Sonatenform festhält: es sind Haupt- und Seitenthema — oder eigentlich mehrere Nebengedanken — deutlich zu erkennen, nicht minder Durchführungs-

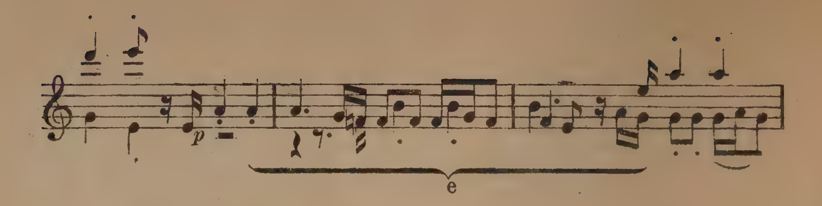
und dritter Teil der allgemeinen Gliederung; daß aber der Meister andererseits alles derart in Fluß gebracht hat, daß die verschiedenen Themen unwillkürlich Wendungen von einander annehmen und die sogenannte „Arbeit“ — weil vollkommen „melodische Rede“ geworden — ganz zurücktritt.

Wir entnehmen dem letzten Notenbeispiel, daß sich das Hauptmotiv a, nachdem es zuerst unendlich klagend vom Violoncell in der Tenorlage eingeführt worden war, noch bestimmter in der Primgeige feststellt, welche nun mit den Partnern in der Weise korrespondiert, daß sich die Stimmen — wie so oft in diesen letzten Quartetten! — die Worte von den Lippen zu nehmen scheinen. Schon hier schwillt die Klage mächtig an, wird aber durch die nach der Tiefe drängende Figur b und die Viertelakkorde c jäh abgeschnitten, stockt wie gebrochen in dem Adagiotakte, worauf aber die Sechzehntelfigur *a* die Klage zurück und hiermit den Satz erst recht in Fluß bringt. Die Unisonofigur b drängt denselben nach F-Moll, wo nun Motiv a einsetzt, Stimme für Stimme heißer, dringender, doch mildert sich die verzehrende Glut für den Moment, die Melodie löst sich in der Primgeige nach D-Dur auf und die Oberstimme spricht nun durch vier Takte — nur durch leise Füllnoten der Partner auf dem schlechten Taktteil begleitet — für sich allein



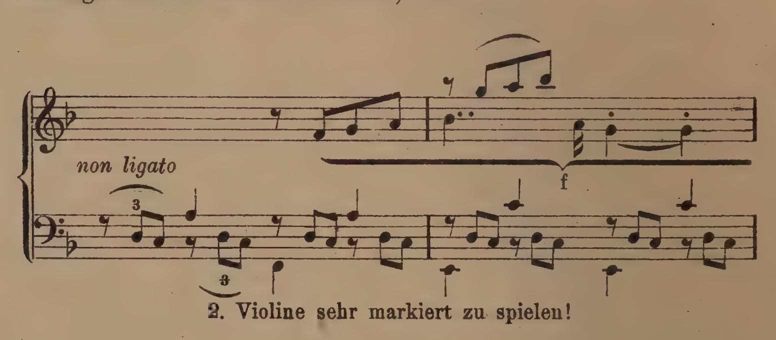
so süß und zärtlich, bis sich die drei Oberstimmen (Violine eine Oktave getrennt unisono, Viola eine Terz tiefer als die Sekondgeige) über markierten Achteln des Violoncells zu der energischen Figur (wir wollen sie d nennen)



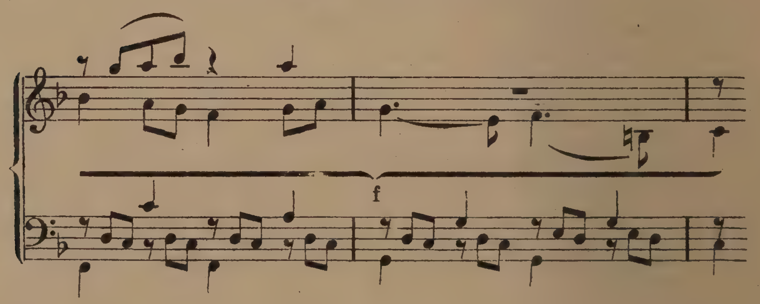


vereinigen, welche an die Heldenkraft des dritten Rasumoffsky-Quartetts (op. 59, C-Dur) erinnert. Doch bricht Figur d im 3. Takt sofort wieder ab und macht einem seltsamen kleinen Kanon (e) Platz, welcher sich auch nur über vier Takte erstreckt, worauf die erste Violine — auf die Figur b basiert, die Mittelstimmen in der Gegenbewegung — mächtig nach aufwärts drängt: es bezeichnen diese letzt zitierten 12 Takte (S. 45 der Peters'schen Partiturausgabe) das in „Kraft sich Emporraffen", von dem Marx oben spricht.
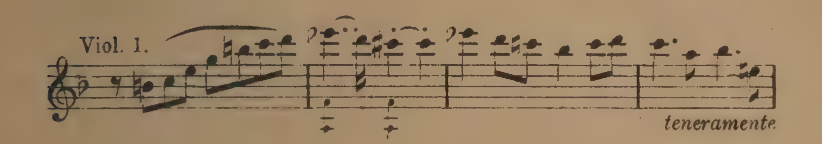
Die letzte Aufwärtsbewegung von b hat zu einem momentan befriedigenden Abschluß auf F-Dur geführt, und hier setzt nun in der Sekondgeige der Seitensatz (zweiter Hauptgedanke oder Gesangsmelodie der Sonatenform) ein



2. Violine sehr markiert zu spielen!



zu seinem — wie Marx wieder ganz richtig bemerkt — trostvollen und doch (durch die eigen gruppierten Nebenstimmen!) beunruhigten und unterbrochenen Zuspruche. Die Wendung des Seitensatzes (f) nach C-Dur schien Erfrischung zu bringen, doch verrät schon der Nachsatz, in welchem die Primgeige — nach Marx in „überspannter Höhe“ —

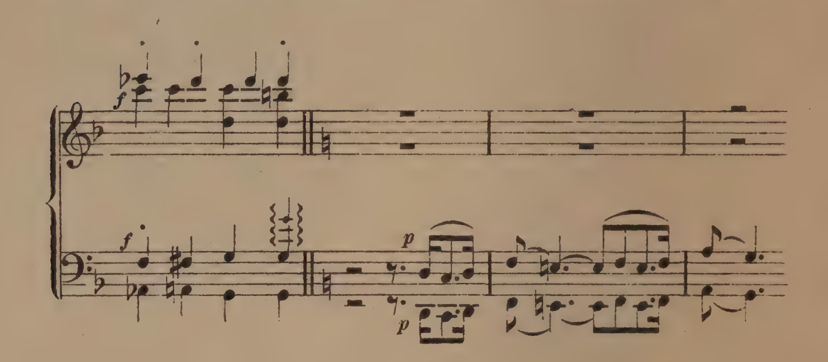


(übrigens ist diese Hochlage der Geigen eine der Schreibweise aller „letzten Quartette“ gemeinsame Eigenart) durch B-Dur nach F zurück moduliert, wieder kränkelnde Nervosität.

Indes hebt nun gerade hier (S. 46 der Part.) ein rüstiges Leben an: energische Gegenbewegung aller Stimmen auf einer Beethovenschen Lieblings-Sechzehntelfigur, worauf das heißerregte, *ff* und in Moll genommene Motiv b, erst abwärts, dann empor gewendet und jedesmal von einem süßen Aufatmen in leisen Halbnoten gefolgt, auf der Dominante von F-Dur (drei letzten Takte S. 46 der Partitur: ritardando) den quasi-formellen Abschluß des ersten Teiles des Quartettsatzes vermittelt.

Kurz abgestoßene Achtel — der Staccatofigur c verwandt — vermitteln den Übergang vom ersten zum zweiten Teile der Sonatenform. F-Dur-Harmonie, die durch ein es der Sekondgeige nach B zu führen scheint. Da schleichen sich unvermutet im Violoncell die geheimnisvollen Halbnoten der Einleitung wieder ein, dem Allegro-Tempo entsprechend zu Ganzen vergrößert, als welche sie nun eine Art festen Gegensatzes (Cantus firmus im uneigentlichen Sinne) zu der Haupt- und Klagemelodie a vorstellen. Der Satz hat sich durch ein fis jener unheimlichen Ganznoten des Violoncells von B nach G-Moll gewendet, und hier gräbt sich nun die Klage a nach C-Moll modulierend, in die verschiedenen Stimmen tiefer und tiefer ein, von dem Ganznotenmotiv der Einleitung gleichsam unerbittlich begleitet, bald aufgestachelt, bald tief niedergedrückt. Wenn auf irgend eine Partie das Marxsche Bild der „Krankheit“ genau passen würde, so wäre es auf diesen sogenannten Durchführungsteil. Als könne die verwirrte Phantasie des unglücklichen Dulders irgend eine

peinliche fixe Idee (eben die Ganznoten der Einleitung) nicht mehr ertragen, wird der Tonsatz wiederholt von der Staccatofigur c wild, schreckhaft abgerissen. Das erstemal folgt dem jähen Abbruche auf der Dominante von C-Moll ein scheinbar ganz neuer, motivisch aber doch aus a herausgebildeter, durch

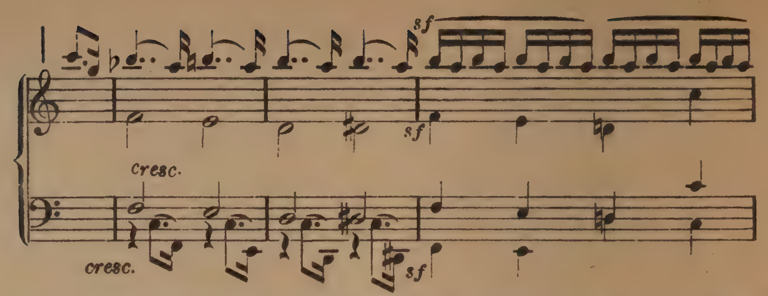


das Unisono zwischen C-Dur und A-Moll schillernder, gleichsam rezitativisch sprechender Zwischensatz, der sich bald imitatorisch und drängender in die Oberstimmen verbreitet und alle vier Stimmen zu der — etwas modifizierten — Figur b vereinigt, die hier, als tauchte momentan ein freundlicheres Bild in der Seele des „Kranken“ auf, wie unter Tränen zu lächeln scheint. Gleich darauf aber bringt das Einleitungsmotiv der drei Oberstimmen die Klage des Violoncells zurück, und nach der jetzt (auf E-Moll) die Melodie wild abschneidenden Staccatofigur c tritt das Einleitungsmotiv mit völlig furchtbarer Schallkraft unisono-*fortissimo* in allen Stimmen ein: es ist, als hätten feindliche Dämonen vollkommen gesiegt oder hätte sich der auf der Brust des Tondichters lastende schwere Alpdruck bis zu vernichtender Kraft gesteigert. Doch noch bleibt dem gepreßten Herzen die erlösende Klage, vor welcher das schreckliche Tongespenst jener unerbittlichen Ganznoten mehr und mehr zurückweicht, endlich in Nichts verdämmert. Der Kranke scheint nunmehr (wollte man sich Marx' Auslegung anschließen) bei der, nach den furchtbar stachlichen, unmittelbar vorhergehenden Takten so wundervoll besänftigenden Modulation (S. 48 der Petersschen Partitur, Takt 6—10) endlich „einschlummern“ zu wollen, aber noch gestatten die finsteren Mächte dem Gequälten die ach! so ersehnte Ruhe nicht. Im Gegenteil, die nun wieder

so schroff als möglich einsetzenden Staccati c bringen nur die fieberhafte Sechzehntelfigur *a* (mit welcher das Allegro eröffnete) auf E-Moll zurück und führen uns hiermit gleichzeitig in den dritten Teil der Sonatenform. — Es ist höchst merk- und bewunderungswürdig, wie Beethoven sich selbst in diesem spontansten, individuellsten Seelenergusse — wie wir den ersten Satz des A-Moll-Quartetts wohl nennen dürfen — die strengste, folgerungsrichtigste musikalische Logik bewahrt, welche doch nirgends den warmen, ja glühenden Atem der Empfindung irgendwie behindert oder gar erstickt. So empfinden wir hier — wir sagen dies als Ergebnis überaus oftmaligen Hörens und Partiturlesens — die Einführung des dritten Satzteiles (d. h. der — mannichfach modifizierten — Reprise des ersten Teiles) nicht etwa als einen die psychologische Entwicklung störenden Formalismus, sondern als etwas innerlich Notwendiges, mit der Klarheit auch den musikalischen Ausdruck der Gedanken Steigerndes, da ja einmal eine gewisse Symmetrie in der Anordnung, bezüglich Wiederkehr der Motive von dem Grundwesen der reinen Instrumentalmusik (man denke selbst an die künstlerisch freiesten vergeistigsten Tonsätze, z. B. Richard Wagners „Faust"-Ouverture oder „Tristan"-Vorspiel!) nicht zu trennen ist.

Formell aber haben wir nun die Seiten 48 bis zur Hälfte von 51 der Partitur nicht zu begleiten, da ihre Elemente wesentlich in dem früher eingehend besprochenen ersten Teile des Satzes enthalten. Nachdem die Figur *a* in C-Moll eröffnete, beginnt logischer Weise auch die Klagemelodie in dieser Tonart und ist die ganze weitere Modulation dem entsprechend. Die Heldenfigur d, der anschließende seltsame Kanon e und der tröstende zweite Hauptsatz f stehen in C-Dur, auf welchem Ton sich auch wesentlich die erfrischende, gangartige Durchführung der Seite 50 bewegt.
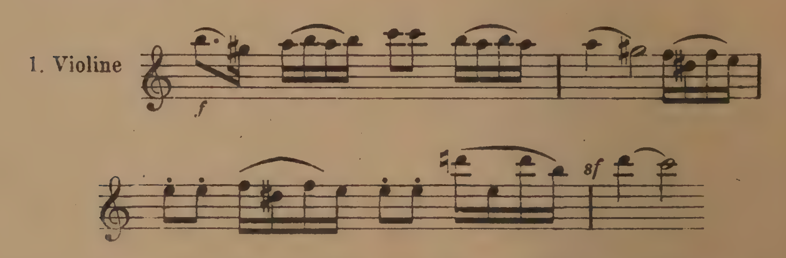
Auf C-Dur erklingt auch noch der Schluß (besser Halbschluß) des dritten Teiles, und nun reiht sich hier die wunderbar ausdrucksvolle Coda an, in welcher sich die Seele des Meisters immer rüstiger, energischer, zuletzt wahrhaft heroisch emporkämpft, so daß nun die Marxsche Vorstellung der Krankheit kaum mehr stichhaltig erscheint. Zwar zu Anfang der Coda (S. 51 der Part.) haben die feindlichen Mächte — in jenen Ganznoten der Einleitung personifiziert — noch die Oberhand, und sie bedrängen den Tondichter so sehr, daß das Klagemotiv a darob mächtig anschwillt und zuletzt wie fassungslos um Hilfe zu rufen scheint:
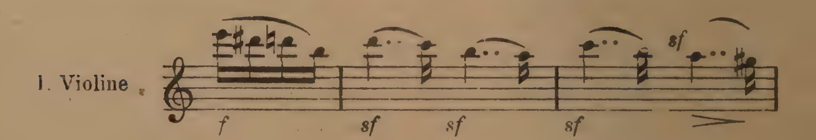


(NB. Die Mittelstimmen möglichst mit der Linken auf dem Klavier zu spielen, Violoncell nachzuschlagen.)

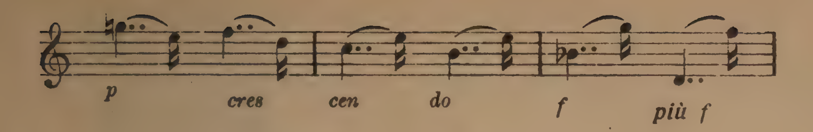
Doch gleich darauf nimmt sich der Meister in dem eifervollen Kanon e zusammen, reiht an diesen wie im ersten Teil die mutige Steigerung des Motivs b, welche wieder zum Seitensatze f — jetzt im hellen, erfrischten A-Dur — führt, aber die so trostvolle Melodie trübt sich nun selbst nach Moll und geht unmittelbar in das Klagethema des Hauptsatzes a über, als wären beide Melodien eine zusammenhängende musikalische Periode.

Hier trifft vor allem zu, was wir zu Anfang unserer Analyse dieses Quartettsatzes über das improvisatorische Ineinanderfließen der Motive und Melodien gesagt. So kombiniert sich gleich nach Wiedereintritt des Hauptsatzes a derselbe mit der Heldenfigur d so:



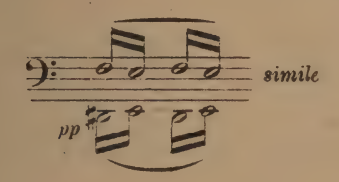
um zwei Takte später wieder — als melodische Fortsetzung der eben vernommenen Kombination — dem Seitensatze f
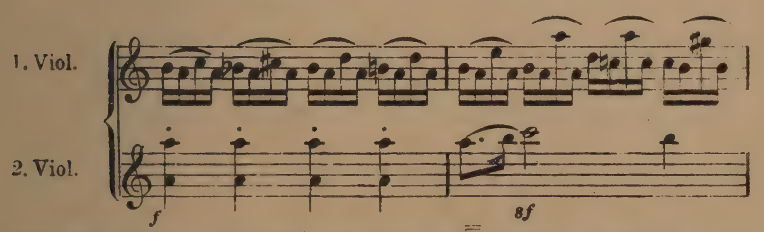




das Wort zu lassen, der hier zum erhabenen Gesange des Trotzes. der Resignation und abermaligen kühnen Trotzes wird: man kann diese psychologischen Phasen Takt für Takt nach der verschiedenen Tonstärke und der Art des Bogenstriches verfolgen, so sprechend ist der Ausdruck geworden.

Zwar führt das letzte Crescendo noch einmal — ein letztes Mal! — auf die feindseligen Ganznoten der Einleitung, welche, dröhnend *fortissimo* einsetzend, von dem Klagemotiv a in gleich energischem *ff* beantwortet werden, dann erstirbt die Klage in wundervoll abnehmenden Vorhaltsakkorden (S. 54, Takt 5—10). Abor da wirbelt in den Unterstimmen eine seltsam dissonierende Gegenbewegung auf, erst ganz leise, dann unter Zutritt der Geigen



immer stärker; die diesen flutenden Sechzehnteln motivisch übergestellten Ganznoten aus der Einleitung weichen, und nun intoniert zu der leidenschaftlichst sich abarbeitenden Figur der



(NB. Man beachte die schrille Dissonanz des c der Sekondgeige mit dem h der ersten Violine im zweiten Takte: ein unsäglich einschneidender Wehelaut, wie dergleichen vor Beethoven kaum gewagt werden konnte.)

Primgeige die zweite Violine eine wahrhaft monumentale Schlußmelodie von felsenfesten, felsenharten Vierteloktaven. Man glaubt,

in dieser imponierend gebieterischen Rhythmik, deren motivischen Keim trotzdem die ersten drei Noten des Klagethemas a bilden, gerade wie in dem Presto des Finales der F-Moll-Sonate op. 57 (Sturmmarsch-Sätzchen) den Meister selbst zu sehen und zu vernehmen, wie er da ausruft: „Ich will mich nicht beugen, ich will nicht untergehen"*).

In machtvollster, durch keinerlei Krankheitssymptom gebrochener Energie, aber aufs Schärfste den düsteren Mollcharakter ausprägend, geht es nun dem Ende zu. — Diese ganze Coda mit ihrer streng organischen Zusammenfassung aller Hauptmotive und der unwiderstehlichen Steigerung der letzten Partiturseiten (aus welchen wir leider die Mittelstimmen nicht klaviermäßig übertragen konnten) hat wenig Seitenstücke in der Quartettliteratur. In der Orchestermusik war allerdings mit verwandt dämonisch-faszinierender Wirkung der Schluß des ersten Satzes der neunten Symphonie vorausgegangen; eine furchtbar freudlose Stimmung kulminiert hier, wie dort.

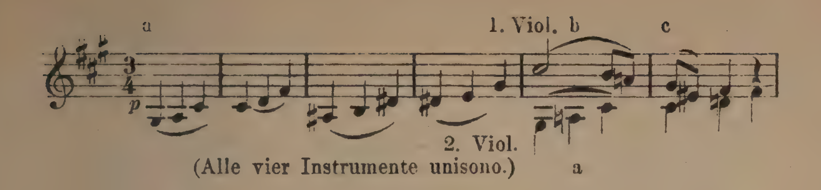
Dem in großartig düsterer Pracht verklungenen ersten Satz des A-Moll-Quartetts folgt eine Art Intermezzo: Allegro ma non tanto, A-Dur, $^3/_4$, in welchem Marx — die Vorstellung des Krankheitsprozesses festhaltend — „das keimende Wohlgefühl der Genesung" illustriert finden will: „wenn auch noch in kurzen Atemzügen, zerstreut da und dort anknüpfend". „Es sei noch kein gefesteter Zustand, das zeige besonders der zweite Teil."

Es ist unbestreitbar, daß schon nach dem ausgesprochenen Mollcharakter und dem heißen, den Rhythmus wiederholt ändernden Ringen des ersten Satzes die ersten vier Takte des Intermezzos mit ihrem A-Dur (unisono aller Stimmen) und dem gefällig bewegten, quasi tanzartigen Dreivierteirhythmus in dem Hörer das Bild seelischen Auflebens, neu Erquicktseins hervorrufen, eine musikalische Empfindung, welche durch das in Takt 5 eintretende eigentliche Hauptthema des Satzes noch bekräftigt wird.

(Wir geben hier die zur raschen Übersicht vollkommen genügenden zwei Violinstimmen.)

---

*) Völlig unfehlbar ist diese Auslegung — die wir nur bildlich meinen — freilich nicht. Man könnte den Schluß des ersten Satzes des A-Moll-Quartetts ebenso überzeugend als den Sieg des bösen, feindlichen Prinzips auffassen. Gewiß könnten die ewig ins Sieb schöpfenden Danaïden oder der den Stein fruchtlos emporwälzende Sisyphus nicht ausdrucksvoller komponiert werden, als durch jene oben angeführte Sechzehntelfigur der Primgeige. Das monumentale Thema der zweiten Violine klingt dazu wie ein Machtspruch: Ewig verloren! Eine Apotheose der Verzweiflung, wie sie Liszt, al fresco ausgeführt, im „Inferno" seiner „Dante"-Symphonie zeichnete.



Allein von dieser sehr allgemeinen Wirkung des Kontrastes der Sätze I und II abgesehen, vermögen wir in dem Intermezzo nur ein artiges — versteht sich: echt Beethovensches — rastloses Tonspiel zu erblicken, welches sich bald inniger beseelt (z. B. bei der Wendung nach C-Dur im zweiten Teil, wo die Oberstimmen in Terzen zusammenklingen, was Marx unbegreiflicherweise wie ein „Frösteln“ vorkommt), bald eine launig-humoristische Physiognomie annimmt, z. B. in den ersten Takten der Seite 56 der Partitur, wo die erste Violine das Hauptmotiv in folgender Weise umbildet und weiter führt:

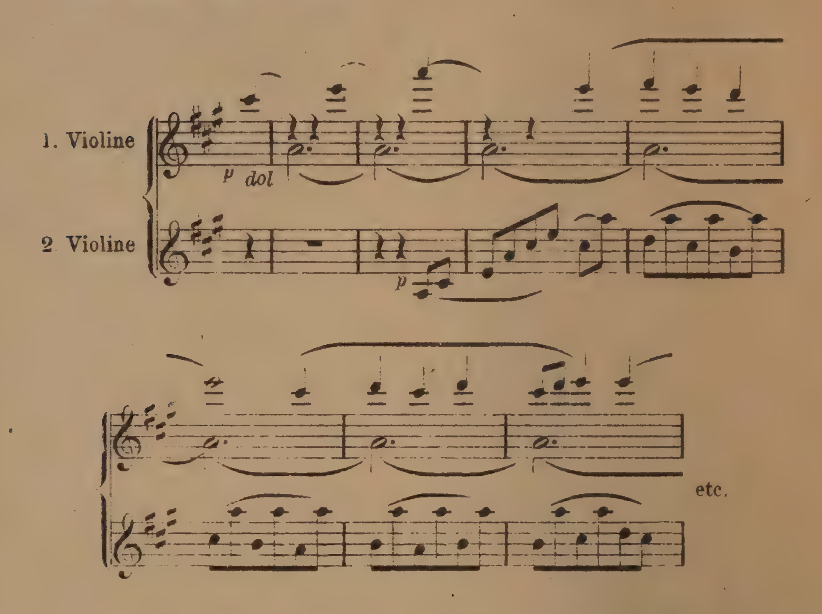


Im Allgemeinen bedarf der plastisch klar gezeichnete Satz bei nur einiger Aufmerksamkeit des Hörer keines Kommentars. Er bietet wieder ein prägnantes Beispiel, wie Beethoven in seinen letzten Werken bei gewissen Lieblingsgedanken mit fast eigensinniger Konsequenz beharrt, sich in deren Ausführung sozusagen unersättlich zeigt. Unser A-Dur-Intermezzo ist in dieser Beziehung ein Seitenstück zum Scherzo des Es-Dur-Quartetts op. 127, das aber — wie wieder Marx sehr richtig bemerkt — bei jedem Schritte der tongestaltenden Phantasie des Meisters neue unabsehbare Bahnen erschließt, den musikalischen Horizont stets erweitert, während der zweite Satz des A-Moll-Quatuors bei aller unablässigen Regsamkeit, mit welcher die motivischen Elemente (die unisonen Aufschritte: a, das Hauptthema entweder als Ganzes oder in seinen einzelnen Bestandteilen b und c, teils für sich allein, teils mit einander kombiniert, c besonders in meisterlich leichten kanonischen Imitationen) durchgeführt werden, doch gewissermaßen nicht vom Flecke kommt.

Noch mehr gilt das Letztere, aber nur rücksichtlich der Hauptmelodie, von dem nun gleichfalls in A-Dur einsetzenden

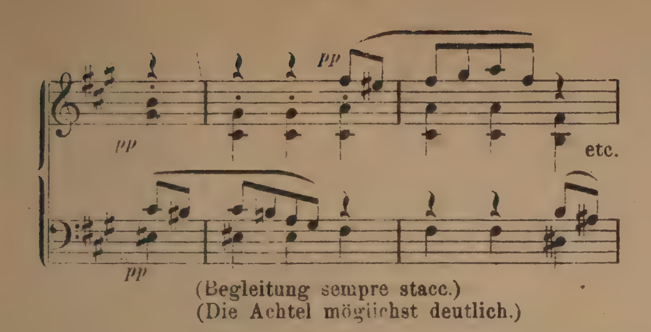
überraschenden Alternativ des Intermezzos, eigentlich einer kostbar ins Große ausgeführten Musette, in welcher der Humor des Meisters auf das Entschiedenste durchbricht, ja an einer Stelle den Satz förmlich aus Rand und Band bringt.

Ganz treffend sagt Marx: „Nach den vorhergegangenen kurzgemessenen Sätzen von je zwei Takten fällt schon die Weite dieser neuen Weise



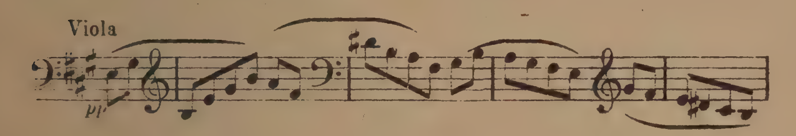
auf: es sind elf Takte, die sich sogleich wiederholen (wobei nacheinander Bratsche und Violoncell sich, wie zuvor die zweite Violine, einführen und die Oktave A—a aushalten), also zweimal elf Takte." Wenn aber der vortreffliche Beethoven-Biograph weiter hinzugefügt, daß „der erfrischtere zweite Teil weit ausgesponnen an den ersten Anfang des Quartetts (Krankheit, Adagio des ersten Satzes) leis erinnere", so erscheint uns solche musikalische Reminiszenz zu weit hergeholt, denn Marx meint offenbar jene Stelle, in welcher Beethoven voll tollen Übermutes den Rhythmus des Alternativs förmlich über den Haufen wirft: wir werden gleich darauf zu sprechen kommen.

Unmittelbar an die oben erwähnten $2 \times 11 = 22$ Takte anschließend, intoniert zuerst die Viola, dann nachahmend, aber mit verändertem Ausgange, die Primgeige einen neuen Gedanken.



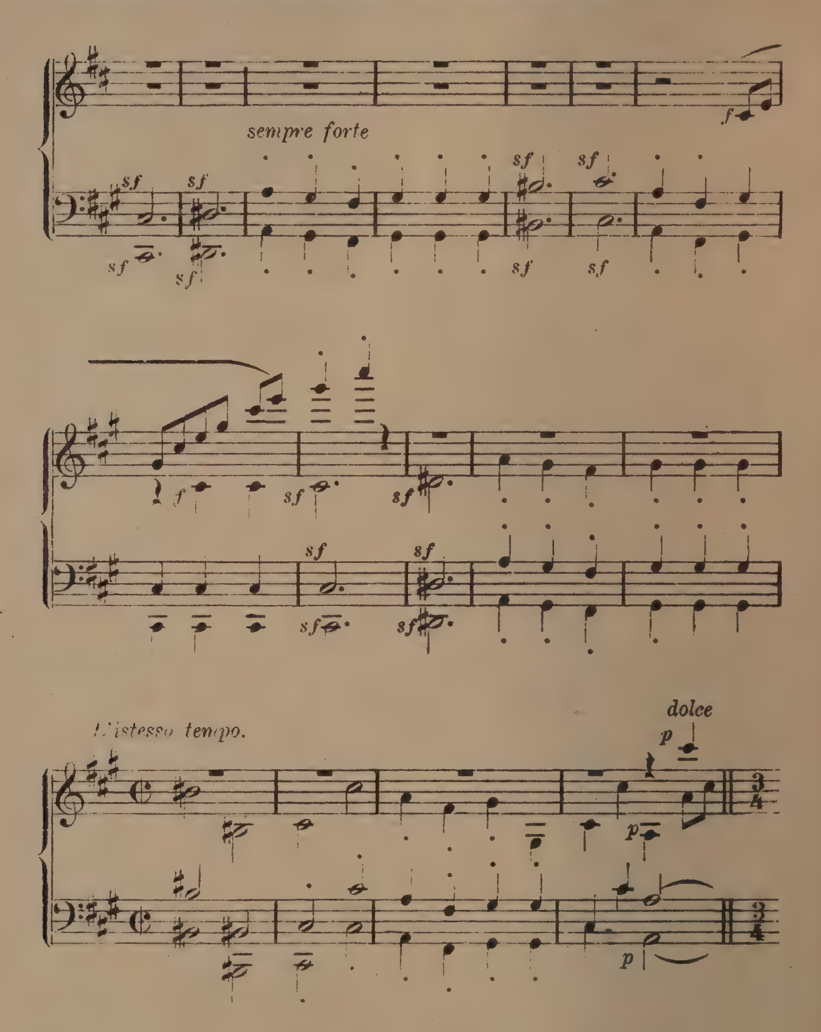
(Begleitung sempre stacc.)
(Die Achtel möglichst deutlich.)

eine Achtelfigur, aus welcher nun (man vergleiche die Seiten 58 und 59 der Partitur) das frischeste, fröhlichste musikalische Leben hervorsprießt. Wie selig gestaltet sich z. B. das neue Achtelmotiv in den letzten Takten der S. 58, hinüberführend auf S. 59 der Partitur, wo sich die Melodie der Viola auf den zwei Grunddreiklängen von E-Dur behaglich



auf- und abwiegt, während die Partner in gleich akzentuierten Staccatovierteln hüpfend begleiten, welches wonnige Schaukeln oder wie man bei dem ausgesprochenen Tanzcharakter sagen könnte: „Walzen" später, wenn die Primgeige die Melodie führt, sich noch animierter kundgibt. Die Tonsprache des Meisters ist hier entschieden populär, gewisse Wendungen erinnern sogar auffallend an Haydn und seine zu Symphonie-Menuetten gewordenen Bauerntänze, aber es ist doch ein geistiges Etwas, aus dem man den großen Beethoven heraushört und das uns sagt: das alles sei nicht naiv, sondern bewußt, persönlich-reflektiv, ein Bild zeichnend, gemeint. Auf uns hat dieses Alternativ immer wie das berühmte Scherzo der Pastoralsymphonie „Lustiges Zusammensein der Landleute" gewirkt, und selbst wenn man die Idee des angeblich in diesem Quartett illustrierten Krankheits- und Genesungsprozesses Beethovens festhielte: erschiene denn da die Auslegung so gezwungen: „Der Genesende begibt sich aufs Land hinaus, saugt tief atmend den frischen Äther ein, lauscht einer burlesken Tanzszene, die ihn so ergötzt, daß er sich selbst in den munteren Reigen mischt und endlich laut auf-

jauchzend wahre Luftsprünge unternimmt?“ Oder sind diese 16 mit einem Male in den Tanzrhythmus hineingeschobenen episodischen Takte, namentlich das köstliche Alla breve



etwas anderes, als tolle „Luftsprünge“ des kühnsten musikalischen Humors?! Und aus dieser ausgelassen mutwilligen Stelle (wir geben zu, daß sie durch die Cis-Moll-Harmonie etwas Er-

schreckendes, aber doch nur humoristisch-, gleichsam koboldhaft-Erschreckendes hat) will Marx die Anknüpfung an die Krankheitsidee des ersten Satzes herauslesen — bloß wegen der Ganznoten und des Sekundenschrittes derselben: aber wie vollständig anders ist hier die rhythmische Bildung und damit der musikalische Sinn, der sich ohne alle Rückbeziehung auf früher Gehörtes von selbst ergibt!

Jedenfalls ist die Wirkung dieses Intermezzo-Alternativs des A-Moll-Quartetts eine elektrisierende, beim erstenmal Hören im Original höchst überraschende, und wir haben es öfter erlebt, daß ein ganzes Publikum bei entsprechender temperamentvoller Ausführung des Satzes (Hellmesberger in Wien war u. a. der rechte Interpret dazu) mit dem Meister in eine Art bacchantischen Taumels geriet.

Es kann wohl nicht geleugnet werden, daß die darauf folgende notengetreue Reprise des Hauptsatzes eine kleine Abschwächung der mächtig erregten Stimmung bewirkt, und wir möchten es beinahe bedauern, daß der Meister, nicht wie im Scherzo des Es-Dur-Quartetts op. 127 noch einmal das Alternativ leise berührend, uns mit einer jener musikalischen Überraschungen entließ, durch welche sich seine Satzschlüsse vor denen der anderen großen Klassiker fast durchaus auszeichnen.

Der dritte Satz des A-Moll-Quartetts ist nun jene berühmte „Canzona di ringraziamento offerta alla divinita da un guarito, in modo lidico“, das eigentliche Herz der Tondichtung, jedenfalls deren entscheidender, psychologischer Mittel- und Wendepunkt. Ein Stück von höchster Weihe und Innigkeit, das mehr als lange Abhandlungen Beethovens religiöse Gläubigkeit, sein Vertrauen auf eine höhere Macht, einen persönlichen Gott bezeugt, eine Seelen-Offenbarung, so unendlich tief und individuell, daß es sich — wie A. W. Ambros in seinen „Kulturhistorischen Bildern“ treffend bemerkt — fast sonderbar ausnimmt, wenn dieses Adagio in kerzenhellem Saale vor einer bunten Versammlung gespielt wird und das Auditorium darnach klatscht oder gar, wie in früheren Jahren auch vorgekommen sein soll, zischt.

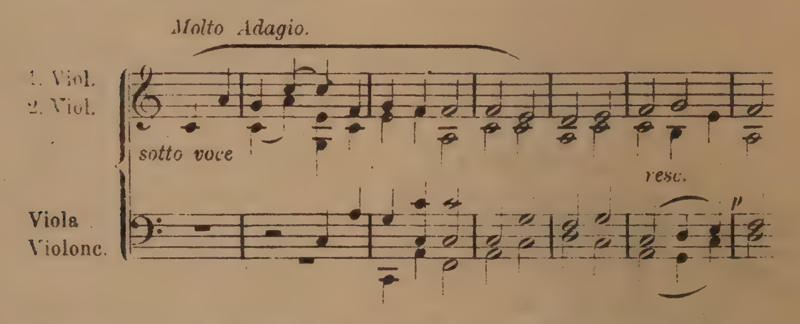
Auf dem, dem Fürsten Galitzin (welchem das Quartett gewidmet) übersendeten Originalmanuskript lautete die Überschrift von Beethovens eigener Hand deutsch: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“. Die italienischen Worte fanden sich erst später — mit oder ohne Zutun des Meisters — in der Partitur ein.

Seiner Anrufung des Höchsten schon äußerlich ein möglichst feierliches, von aller Weltlichkeit abgekehrtes Gepräge zu geben,

ergreift Beethoven für den Hauptsatz des Adagios gleichsam instinktiv eine der alten Kirchentonarten. Daß es gerade die „lydische“ sein mußte, weil man ihr schon bei den Griechen den Ausdruck krankhafter (?) Weichlichkeit zusprach und der Meister hiermit an die überwundene „Krankheit“ erinnern wollte, scheint uns von Prof. Marx wieder zu viel „hineingedeutet“. Und zwar um so mehr, als ja im Sinne der Griechen die Tonartbezeichnung gar nicht lydisch, sondern hypo-lydisch hätte heißen müssen Beethoven wählte die lydische Tonart als alte Kirchentonart überhaupt, d. h. als etwas an und für sich Liturgisch-Religiöses: das ist wohl der richtige Sachverhalt.

Die Form des Adagios ist, wie schon angedeutet, die eines (zweimal wiederkehrenden) Hauptsatzes mit (einmal wiederholtem) Alternativ.

Der Hauptsatz ist eben der „Dankgesang“, eine Art Choral mit nachahmenden Vor- und Zwischenspielen,



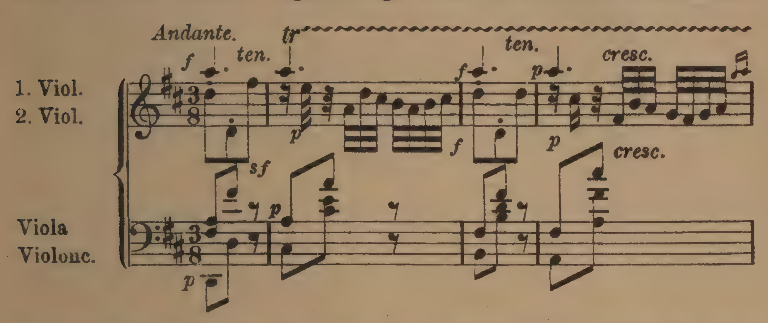
wobei sich die lydische Tonart als gleichsam unser F-Dur mit strenger Vermeidung des b (das die Tonart nach dem System der Kirchentonarten in das jonische genus molle verwandelt haben würde) äußert und der Choral immer über je $3 + {}^2/_2$ Takte —



die Zwischenspiele (das Vorspiel eingerechnet) aber über $1 + {}^2/_2$ Takte

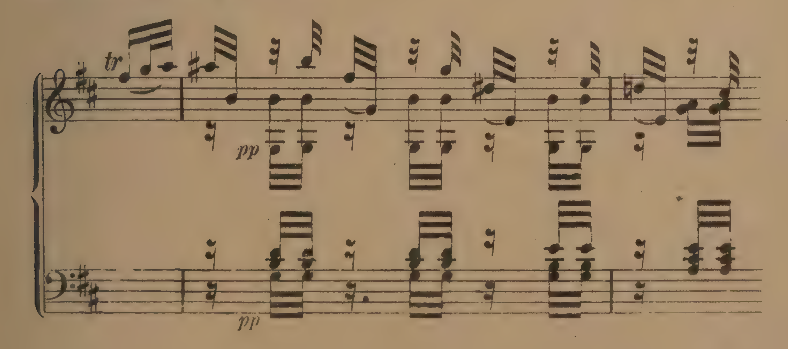
verbreitet, beide Elemente in regelmäßiger Aufeinanderfolge je fünfmal erscheinen, somit der Cantus lydicus hier bei seinem ersten Auftreten 30 Takte enthält.

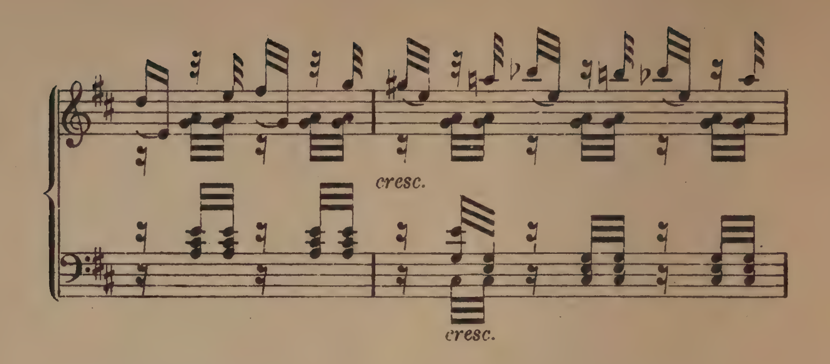
Ein Überleitungsakt (auf der Dominante von d) führt in das Alternativ: Andante, D-Dur, ³/₈, welches im Originalmanuskripte „Neue Kraft fühlend“ in der ersten gestochenen Partitur aber „Sentendo nuova forza“ überschrieben ist. Der Satz hat eine seltsam eigenwillige, aber höchst charakteristische



Motivenbildung, und überdies ist der vorgeschriebene Wechsel stakkierter und gehaltener Noten, starker und leiser Akzente sehr merkwürdig. Es ist so recht ideelle Ausdrucksmusik.

„Wunderlich zeichnet sich hier“ — wir können in diesem Fall, wo im Anschlusse an das vorliegende „Programm“ Beethovens ein Mißverstehen nicht leicht möglich ist, getrost Prof. Marx das Wort lassen — also: „wunderlich zeichnet sich in diesem Andante die mehr geistige Kräftigung; es ist nicht stoffige Gedrungenheit, sondern Nerv, kühner Umblick und doch noch Nachgefühl nervöser Gereiztheit.“ Die erste Violine übernimmt vereint, gemischt mit der zweiten (ja für Augenblicke: Takt 10 und 12 seit Beginn des Andante sinnvoll ineinandergewirrt mit ihr) den Gesang, bis sie ihn in unnachahmlicher Anmut, ja mit der Überschwänglichkeit verjüngter Lebenskraft, die alle Pulse durchzittert, zu Ende führt, —





nicht ohne Nachgefühl der Dumpfheit überstandener Leiden; diese letzte Wendung ist cantabile espressivo (S. 63 der Peters'schen Partitur) überschrieben; man beachte für unsere (d. h. Marx') Bedeutung das Violoncell. Dem Schreiber dieses will die letzte beregte Stelle

p
cantabile espressivo

andererseits wie ein Nachklang aus der D-Messe vorkommen, man könnte der Melodie der Oberstimme inbrünstig fromme Worte des Dankes unterlegen. Wie sich dann diese Schlußpartie des D-Dur-Andante im Ausdruck steigert, immer inniger und inniger: Takt 4 und 5 nach dem letzten des eben gebrachten Notenbeispiels besonders zu beachten! — dies mag man in der Partitur nachlesen.

In D-Dur, im *più piano* erlischt der Satz; *pianissimo* klingt e—g—c (statt e—g—b—c) nach und der „Dankgesang“ kehrt wieder, die Choralmelodie hochliegend in der ersten Geige gleichsam visionär, das Einleitungsmotiv (der Vor- und Zwischenspiele) wird mit synkopierender rhythmischer Änderung als Figuralmotiv gegen den Choral durchgeführt.

Die melodische Aufeinanderfolge ist sonst wie zu Anfang: der Choral und das Zwischenspielmotiv erscheinen je fünf Mal, und der Satz hat wieder 30 Takte mit anschließendem Überleitungstakt nach D-Dur.

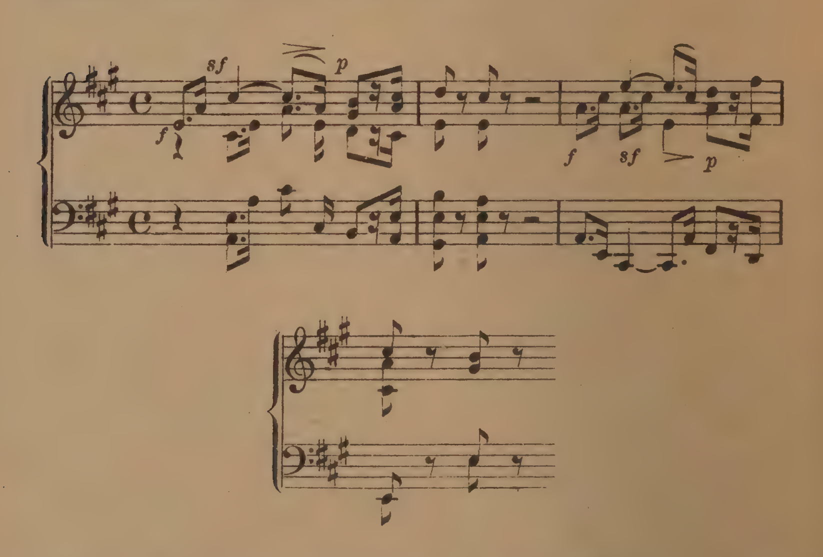
Hier kehrt nun das Alternativ wieder, aber rhythmisch und figural gegen früher außerordentlich bereichert, belebt, gesteigert, es ist — wie Marx schön sagt — eine von jenen Beethoven'schen Veränderungen „aus dem Innigen in das Innerlichste“, die wir u. a. in den wunderbaren Variationen des Adagios aus op. 127 kennen gelernt haben.

Zuletzt schließt der Choral „mit innigster Empfindung“, wie der Meister ins Manuskript schrieb, „con intimissimo sentimento“ wie in der gestochenen Partitur steht.

Aus dem (wesentlich in Achteln gebildeten) Figuralmotiv der ersten Reprise ist ein beweglicheres (die Achtel größtenteils in Sechzehntel zerteilendes) entwickelt worden, das nachahmungsweise gegenüber dem Choral, der ebenfalls imitatorisch durch alle Stimmen geht, eine zweite Figuration bildet. Der geistige Ausdruck des Tonstückes ist hier der höchster erdenentrückter Verklärung, ja Verzückung, welche unwillkürlich auch den aufmerksam lauschenden Hörer weit, weit weg „über alles irdische Mühsal“ erhebt, zugleich aber eines felsenfesten Gottvertrauens, das sich namentlich in den mit „sforzato“ bezeichneten C-Dur-Takten, insbesondere den drei letzten derselben, wahrhaft monumental ausspricht. (Man beachte hier die großartige Unbekümmertheit des vom melodischen Zuge seiner Gedanken fortgerissenen Meisters um einzelne harmonische Härten, z. B. die von den Geigen zusammen intonierte, so einschneidend herbfreudige None bei den zwei ersten Sforzatos.)

Übrigens tönt der Satz nicht *forte* oder *fortissimo* in der bei jenen Sforzatos erreichten psalmistischen Begeisterung, sondern ganz leise: *pianissimo* aus, Choral und Figuration entschweben in fortwährendem Diminuendo (der Gesang aller in einzelnen Crescendos gleichsam tief aufatmend) wie eine wunderbare Himmelserscheinung, dabei wurde fast unmerklich das entschiedene helle C-Dur der sforzato-Takte wieder verlassen, und so gehört der Schluß des Adagios ganz dem F-Dur ohne b: der lydischen Tonart, welch letztere sich freilich in dem lang aushaltenden unmittelbaren Schlußtakt in nichts von unserem modernen F-Dur unterscheidet.

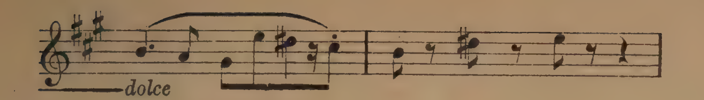
Dem wunderbar erhebenden und verklärenden Dankgesang*) folgt in dem Quatuor op. 132 ein kurzes Marschsätzchen (Alla marcia, assai vivace, A-Dur, 4/4) zweiteiliger Form, streng achttaktiger Gliederung, der erste Teil so:



beginnend, acht Takte einnehmend mit Reprise (Modulation nach der Dominante E und Schluß auf derselben); der zweite Teil, welchen die Primgeige so:

---

*) Vielleicht meinte Richard Wagner gerade dieses Choral-Adagio, als er über den Stil in Beethovens letzten Quartetten überhaupt das schöne Wort sprach: „Das ist so intim, daß man es sich zur höchsten Ehre anrechnen muß, zum Lauschen zugelassen zu werden“



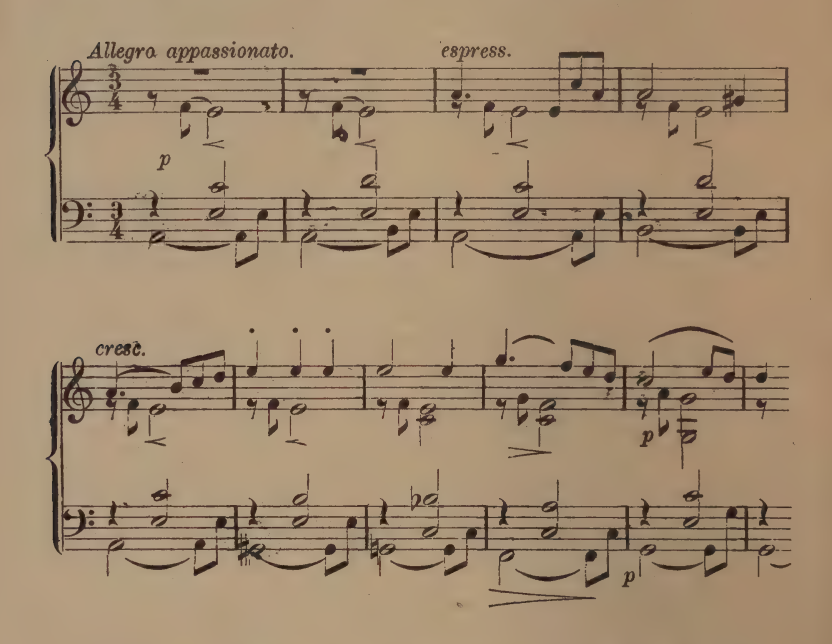
eröffnet, über 16 Takte verbreitet, gleichfalls mit Reprise und im Hauptton A schließend. Der Charakter des Stückes energisch, frisch und erfrischend, im zweiten Teil ein wenig an des Meisters Triumphmarsch aus „König Stephan“ erinnernd, wie der letztere von jener nur Beethoven gegebenen edlen und großartigen Popularität.

Marx findet in dem Satze „den Einherschritt des der Genesung Nahen und Sicheren, frische Kraft, wenn auch noch nicht Vollkraft, aber festen Schritt“ und kann für seine Auffassung die so entschiedenen *forte*-Einsätze anführen, die sich sofort zum *piano* ermäßigen.

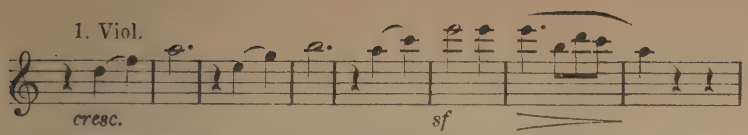
Beethoven liebt aber überhaupt in seinen letzten Werken, wenn er die Marschform oder ihr verwandte prägnante rhythmische Gestaltungen wählt, diesen bedeutungsvoll der künstlerischen Besonnenheit entsprungenen Wechsel von *forte* und *piano*: wir erinnern nur an den zweiten Satz der Klaviersonate op. 101.

Sobald nun im Quatuor op. 132 der zweite Satz des Marsches mit seiner Reprise zu Ende, folgt unmittelbar — auf die Achtel des letzt zitierten Notenbeispiels basiert — ein Più Allegro ($^4/_4$), in A-Moll beginnend, durch F- nach C-Dur leitend, auf welchem Ton jetzt die Primgeige unter dem Tremolo aller Unterstimmen zu einem der leidenschaftlichst bewegten Rezitative ansetzt, welche die Instrumentalmusik überhaupt kennt: glühend heiß braust der Tonsatz auf, da gilt es einen raschen, kühnen Entschluß, und so stürzt sich denn die Primgeige (deren Rezitativ zuletzt auf D-Moll abschloß) in einer echt Beethovenschen Achtelkadenz (Presto, A-Moll, alla breve) in die Tiefe und eilt wieder hinauf, um nochmals rezitativisch nach einem Takte der Ermattung, des Zögerns (Poco Adagio smorzando) sofort („attacca“) in das Finale (Allegro appassionato, $^3/_4$, A-Moll) zu führen, dieses — wie sich Marx treffend ausdrückt — „wunderwahre psychologische Ergebnis“ der an uns bisher vorübergezogenen Kämpfe und Erhebungen, Leiden und Tröstungen des Tongedichtes. „Es geht hinaus zu neuem Leben und Wirken. Aber das jugendfrische, ungebrochene Leben ist es nicht. Das Siechtum ist überwunden; aber was es geraubt, ist unvergessen, und jene ursprüngliche, unberührt frische Kraft hat nicht wiederkehren können.“ — Wir möchten hier Prof. Marx ergänzen:

Wenigstens anfangs nicht, so lange der Satz in Moll verweilt und ringt und sich durcharbeitet. Schon die Molltonart an sich, sodann die Hast und Unruhe der Bewegung (man beachte in dem nachfolgenden Notenbeispiel genau den Gang der Unterstimmen) gleich in den ersten Takten des Finales



sind für diese Auffassung charakteristisch, aber aus der Takt 3 beginnenden wunderbar innigen Melodie der Oberstimme spricht Beethovens Seele, eine zwar ungebrochene, aber im tiefsten Innern verwundete große Seele, die mit verzehrender Sehnsucht nach Glück, nach vollem Verstandenwerden verlangt. — Nicht trennen kann sich der Meister von dieser Melodie (gewiß eine der ergreifendsten, die er je erfunden), immer wieder kehrt er in seinem (prachtvoll klar, künstlerisch reich und energisch gebildeten) Finale zu derselben zurück; schon in den an das letzte Notenbeispiel unmittelbar anschließenden acht Takten wird der so leidenschaftlich aus A-Moll in die Paralleltonart drängende Gesang um eine Oktave höher und die Primgeige zum Teil durch die Viola verstärkt wiederholt. Dann erst folgt der abschließende Nachsatz der melodischen Periode,



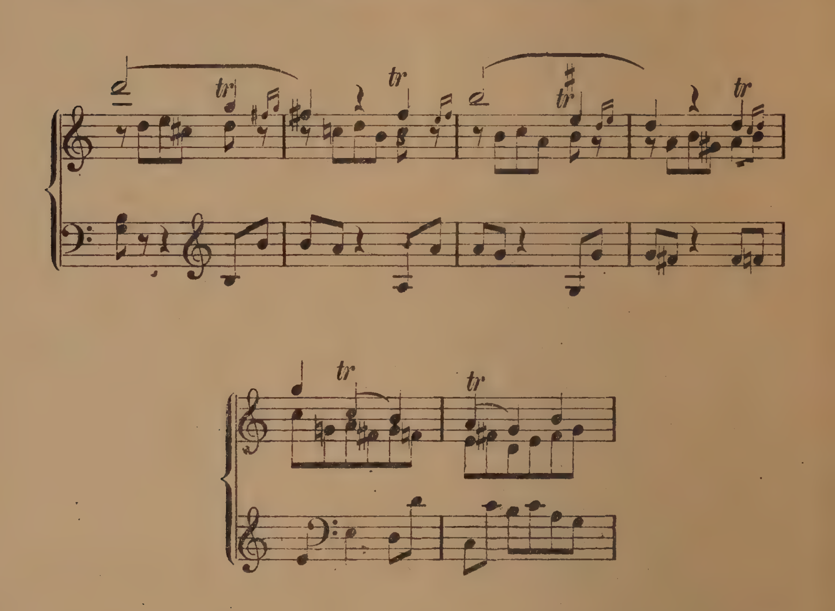
(Akkompagnement: dem oben, bei Anführung des Vordersatzes, zitierten analog.)

welcher gleichfalls wiederholt wird, worauf nun durch Kombination der zwei Schlußtakte jenes Nachsatzes mit einem die schlechten Taktteile scharf akzentuierenden Zwischentakt die Musik den Charakter schneidigster, trotzigster Energie annimmt; man beachte in der von uns zur effektvollen Wiedergabe klaviermäßig

übertragenen Partie die von den beiden Geigen gebildete herausfordernde schrille None in Takt 2 und 6, wobei aber das auszuhaltende e der zweiten Violine eine Oktave tiefer zu denken.
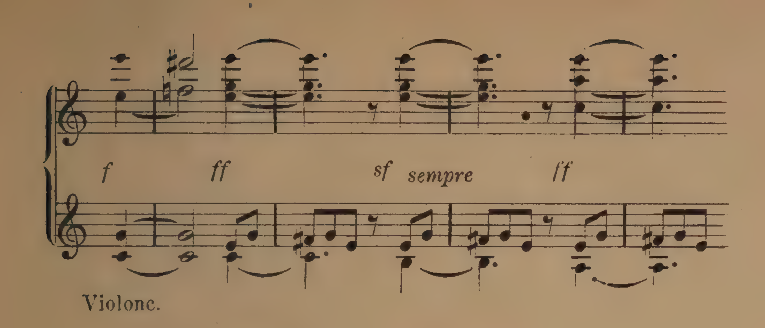
Auch die letzterwähnten acht Takte werden wiederholt (es herrscht in diesem Finale geschlossenste, ebenmäßigste Form) jedoch in der Weise, daß die drei Oberstimmen. hoch hinauf

getrieben, sich in die grollenden Achtel jenes Zwischentaktes einbohren, das Violoncell aber die melodische Figur aus dem Hauptsatz übernimmt; dann wird in kurz abgestoßenen Achtelakkorden (entsprechend den letzten Takten des letzten Beispiels) nach G-Dur moduliert und daselbst der Seitensatz eingeführt, der in seiner kapriziösen Bildung, durch den charakteristischen Triller und den erfrischenden Ausdruck im allgemeinen entfernt an das
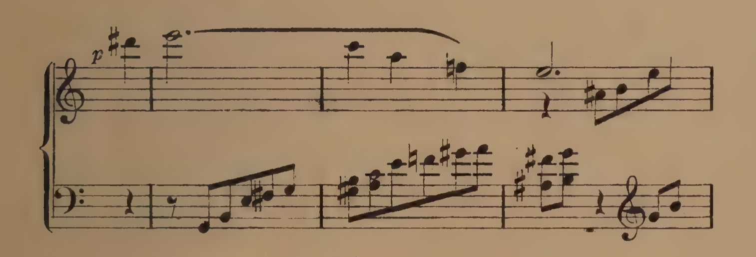


„Sentendo nuova forza“ aus dem Adagio erinnert, obgleich die Stimmung hier mehr humoristisch ist.

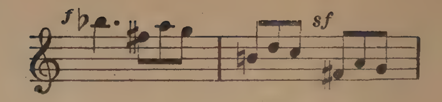
Unter eigentümlich flüsternder Begleitung moduliert der Seitensatz nach E-Moll und hiermit zu einer tiefernsten und ausdrucksvollen Episode (S. 71, System 3 der Partitur von Peters). Vom fünften Takte derselben angefangen vereinigt sich die aus dem Hauptthema des Satzes entnommene höchst markierte, stets *fortissimo* aufzustreichende Figur des bis in die Tenorlage hinaufgetriebenen Violoncells mit dem Vorhaltsakkorde der Partner zu wahren Prachtharmonien, die ein Bild echtest Beethovenscher Entschlossenheit und Unbeugsamkeit darbieten: auf dem Klavier läßt sich dies ungefähr so wiedergeben:



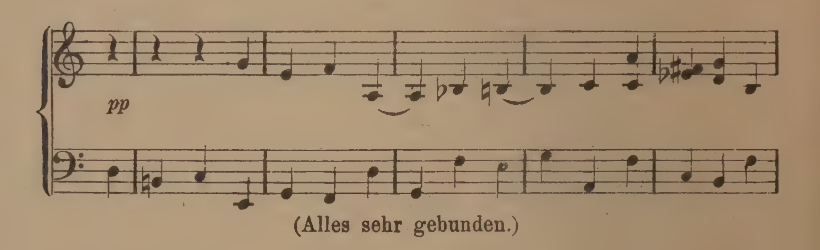
Da ergreift die Primgeige (s. das nächste Notenbeispiel!) das Wort zu einer mit den soeben vernommenen monumentalen Harmonien auffallend kontrastierenden, aber nicht minder eindringlichen Phrase der „Bitte“ oder der „Beschwichtigung“ — wer vermag alle Intentionen des Meisters im Detail zu deuten?! Um so härter, granitener stellen sich



die Violoncellfigur und die Vorhalte neuerdings in den nächsten vier Takten entgegen, aber nun spricht die eben zitierte Phrase dringender und bewegter, worauf sich der Tonsatz, in jenen verschränkten Harmonien, welche Beethoven in seinen Spätwerken (und nach ihm Schumann) so gern verwendet, in fortwährendem Diminuendo mehr und mehr beruhigt, sodann aber (bei der letzten entschiedenen A-Moll-Wendung) scheinbar ganz unwillkürlich wieder bei der Anfangsmelodie anlangt — als könne es gar nicht anders sein. Die nun folgenden 32 Takte (S. 72 der Part.) sind im Wesentlichen dem ersten Auftreten des Hauptsatzes (Vorder- und Nachsatzes samt Reprisen) entsprechend, S. 73 der Partitur aber beginnt — erst in F-Dur, von dem in der Primgeige so modifizierten Grundmotiv des Hauptsatzes



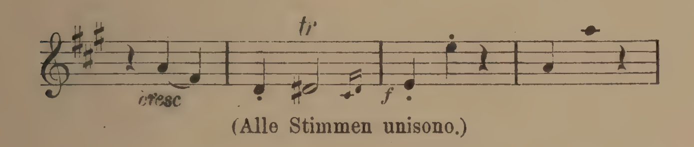
eingeleitet — eine über 40 Takte verbreitete überaus phantastische und erregte Durchführung, in den *pianissimo*-Stellen an das seltsam humoristische Stimmengewebe des Scherzos aus dem F-Dur-Quartett op. 59 erinnernd, besonders lebhaft und befeuernd von da an, wo das Violoncell die melodische Führung übernimmt. Es gilt ein rüstiges Durchkämpfen und Durcharbeiten zur vollen Freiheit und Heiterkeit der Seele, aber dieses Ziel wird nicht sofort erreicht, zuvor zieht noch einmal der ganze erste Teil des Finales im Sinne der Sonatenform an uns vorüber und daran reiht sich ein aus der Beschwichtigungs-Phrase (wie wir sie genannt: vorletztes Notenbeispiel) durch Umkehrung der Schlußtakte hervorgebildeter wieder ganz eigentümlich phantastischer Anhang:



(Alles sehr gebunden.)

Durch 20 Takte flüstert es in den einander imitierenden Stimmen leise und spinnt sich fort, bis unmerklich das Motiv dieser geheimnisvollen Entwickelung in jenes des Hauptthemas übergeht, welches nun leidenschaftlichst „accelerando“ (vom Meister überdies mit den deutschen Worten „Immer geschwinder“ bezeichnet) von Stimme zu Stimme vorwärts drängt, ja stürmt und endlich in ein Presto gerät (S. 77 der Partitur), woselbst die Hauptmelodie (jetzt Vorder- und Nachsatz ohne die bisherigen Reprisen zu einem Ganzen vereint) von dem in die Violinlage versetzten Violoncell, dann auch von der Primgeige unisono mit höchster Schallkraft und Entschiedenheit intoniert, von den Mittelstimmen in Achtel-Doppelgriffen gleich schallkräftig, gleichsam trommelartig begleitet, ihren eindringlichsten, glühendsten Aus-

druck erringt. Die erste Violine hält durch fünf Takte dekreszendierend die Dominante e aus, während inzwischen das Violoncell die Melodie von dem düsteren Moll befreit und sich hierauf alles glückselig in das längst ersehnte A-Dur stürzt! Jetzt — jetzt erst ist die volle ursprüngliche Kraft und Gesundheit des Tondichters wieder hergestellt (Marx übersieht vollständig diesen A-Dur-Anhang, wenn er Vorstehendes dem Finale überhaupt abstreitet), jegliches Leid, jeder seelische oder (wenn er überhaupt gemeint war!) auch physische Schmerz ist überstanden und vergessen . . . wir bitten die Leser, sich durch einen Blick in die Partitur oder noch besser durch eine lebendige Musteraufführung unseres Meisterwerkes zu überzeugen, wie hier am Schlusse die Stimmen wonnig dahinfliegen, scherzen, kosen, tändeln, in heimlicher Lust und dann wieder in vollem Jubel aufrauschen, und dies alles doch nur aus dem in seiner Mollgestalt so unendlich schmerzlich erregt gewesenen Hauptthema hervorgezaubert ist!! Wie eine Vorahnung dieses Triumphes Beethovenscher Freudigkeit, Beethovenschen Humors wirkt der kurze, geniale fünfte Satz (Allegro, F-Dur) im Quatuor op. 95, im A-Moll-Quartett aber ist alles reicher, freier und weiter geworden; nicht trennen kann sich der Meister von dem seligen Spiel übermütiger Laune, wenn er auch einmal zu einem recht frappant humoristischen Schlusse



(Alle Stimmen unisono.)

ansetzt, beginnt er doch den ganzen lustvollen Reigen (der hier und da wie eine Idealisierung, Vergeistigung Haydnschen Stiles anklingt) von neuem und steigert ihn und ist endlich doch — auf seine ursprüngliche Schlußidee zurückgreifend — mit ein paar kühnen Sprüngen „beim Tore draußen“: ehe man's nur recht begreift. Jedenfalls paßt R. Schumanns geistreiche Bemerkung, die er auf die Schlüsse des Scherzos der siebenten, des Allegrettos der achten Symphonie Beethovens münzte: „Daß man hier ordentlich den Meister freudestrahlend die Feder wegwerfen sehe, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen“ auf die genialen Schlußtakte des A-Moll-Quartetts nicht minder.

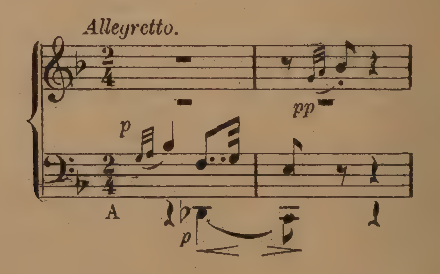
Wir gelangen zu Beethovens letztem Quatuor

op. 135, F-Dur,

das er im Herbst 1826 auf dem Gute seines Bruders Johann zu Gneixendorf in der Nähe von Krems komponiert oder doch mindestens vollendet hat. In den Dimensionen ist es das kleinste der letzten Quartette, darum aber auch leichter verständlich, als seine Vorgänger, mit denen es übrigens — nicht in einer Note einen Nachlaß an Kraft und Meisterschaft verratend — geistig ganz auf derselben Höhe steht. Eine einheitlich durchgeführte psychologische Idee, wie in den Quatuors op. 131 und 132 oder auch in den beiden ersten Sätzen von op. 127, ist nicht erkennbar, der Inhalt erscheint im ersten, zweiten und vierten Satze vorwiegend als reizvoll-humoristisches Tonspiel, wenn auch in Beethovenscher Weise beseelt, das Adagio aber ist im kleinen Rahmen eine der tiefsten Offenbarungen des Beethovenschen Genius, man empfängt von diesem (dritten) Satze des Quartetts den Eindruck, daß er in unbewußter Vorahnung des nahen Endes geschrieben worden.

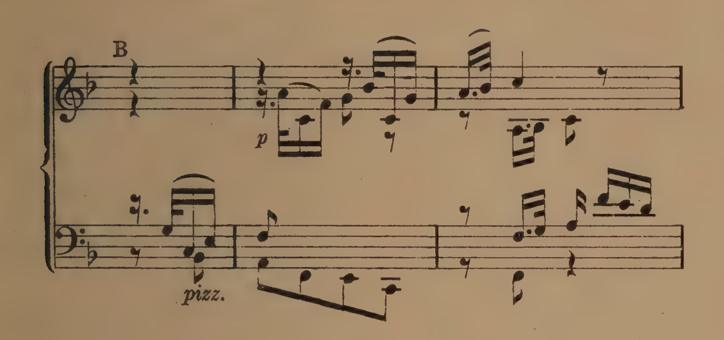
Der erste Satz ist eine ganz meisterlich leichte Quartettarbeit, so recht dem luftigen, fein-polyphonen Charakter der Kunstgattung entsprechend und offenbar in einem Zuge niedergeschrieben. Bemerkenswert ist der Reichtum kleiner, neckender Motive, die der Meister hier aufbietet, wahrhaft genial die Art und Weise, mit welcher er die ihm wichtigsten und charakteristischsten dieser Motive später miteinander kombiniert.

Gleich der unmittelbare Anfang stellt den humoristischen, sich in Kontrasten ergehenden Charakter des Satzes fest. Die Viola intoniert das kapriziöse erste Hauptmotiv, welches durch das des Violoncells eigentümlich nach Moll schillert und in

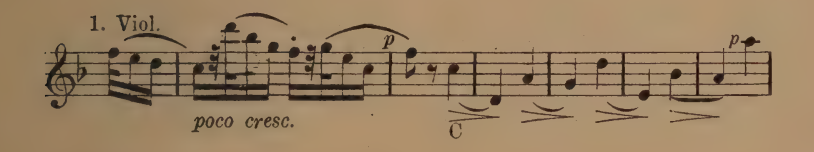


der Primgeige sofort ein leises neckisches Echo findet. Das ganze harmonisierte Hauptmotiv (welches wir A nennen wollen) hat

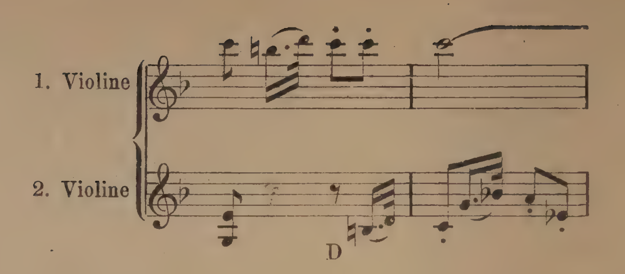
etwas Fragendes; die Frage wiederholt sich in den zwei nächsten Takten (wobei der köstliche Zug nicht zu übersehen, daß sich das scherzhaft leise *pianissimo*-Echo der Primgeige in einen höchst unerwarteten sforzato-Akzent beider Violinen verwandelt), dann erst erfolgt die Antwort in dem zweiten, von Stimme zu Stimme springenden Hauptmotiv (B)·



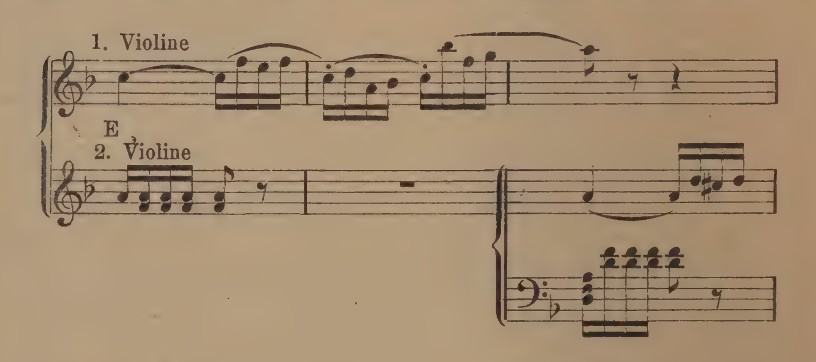
(das man auch als den Nachsatz der ganzen melodischen Periode des Einganges auffassen könnte), welches (erst die Primgeige und Viola, dann alle drei Oberstimmen unisono) in folgender Kadenz:



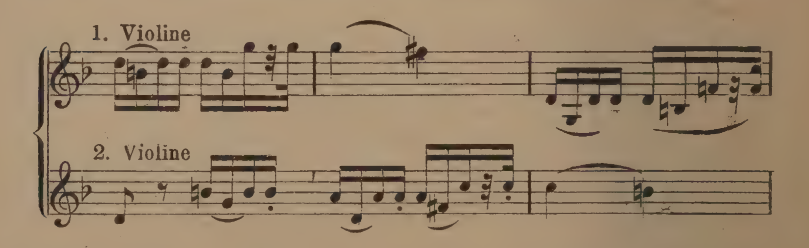
seinen behaglichen und vollbefriedigenden Abschluß auf der Tonika findet. Nun setzen die Instrumente wieder unisono und noch immer in der Haupttonart F-Dur in einem gesangvollen dritten Motiv (C), einer Art Zwischensatz von Viertelnoten, fort, der aber schon nach vier Takten verlassen wird, um durch eine nach c modulierende Triolenfigur der Primgeige einem vierten (durch rhythmische Verkürzung des Hauptmotivs) entstandenen knapp-kapriziösen Motiv zuzusteuern, das sich in leicht hüpfenden Imitationen über acht Takte verbreitet.



Der eben vernommenen polyphonen Periode folgt eine durchaus homophone Melodie (wieder entschieden als Motiv zu betrachten und daher mit E zu bezeichnen), welche an den Allegro-
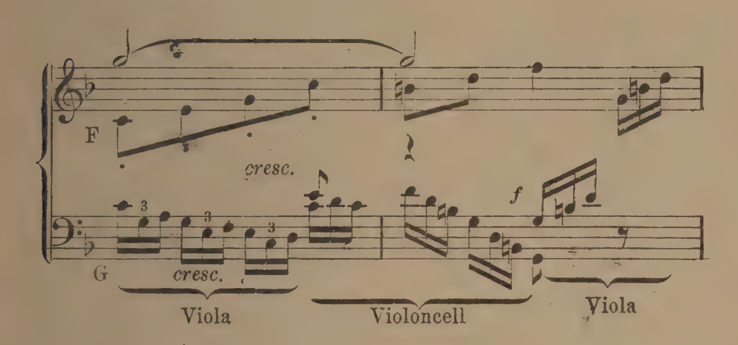


Satz der Ouverture zu den „Ruinen von Athen" erinnert, durch D-Moll nach C- und G-Du· moduliert und hier in ein harmloses kanonisches Wechselspiel ausmündet, das man Haydn zuschreiben

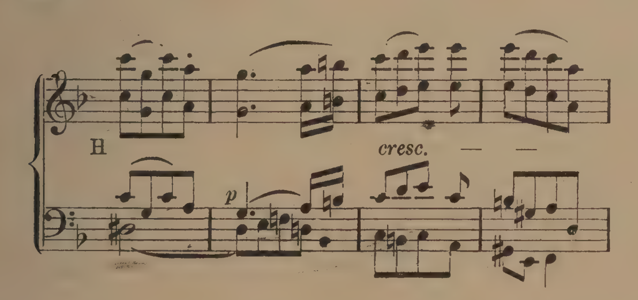


könnte, wäre die Wendung im dritten und vierten Takte nach dem zuletzt zitierten nicht so echt Beethovensch innig. Unmittelbar

an diese mit *p* bezeichneten Takte knüpft eine neue achttaktige Episode an, deren musikalischer Kern aus zwei gegensätzlichen Motiven, einem in Staccato-Achteln mit abschließendem Viertel aufsteigenden (F) und einem absteigenden Sechzehntel-Triolenmotiv (G), besteht.

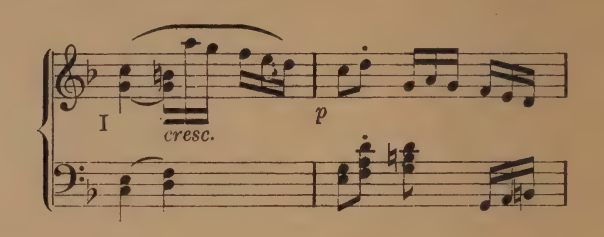


Motiv G behauptet zuletzt, doch leise (*pp*) und zwischen C, F-Dur, A-Moll, G-Dur sich bewegend, das Feld, um gleich darauf einem eigenartigen unisono-Gesang der drei Oberstimmen (H) das Wort zu lassen, der in C-Dur intoniert, aber durch das frei angeschlagene, auszuhaltende dis des Violoncells seltsam nach E-Moll schillert:



Man beobachte, wie in den eben zitierten vier Takten momentan die Tonart wechselt; Takt 1 und die erste Hälfte von Takt 2 steht in E-Moll, die zweite Hälfte von Takt 2 in C-Dur, das sich noch nach Takt 3 hinüberzieht, dann folgt A-Moll, und derselbe Modulationswechsel vollzieht sich in den vier nächsten Takten, die eigentlich nur eine rhythmische Belebung und Erweiterung

der letzten Gesangsepisode (in Sechzehntel und endlich Sechzehnteltriolen) vorstellen, dann erst ertönt im entschiedenen C-Dur der Schlußsatz (I), den wir am besten klaviermäßig so



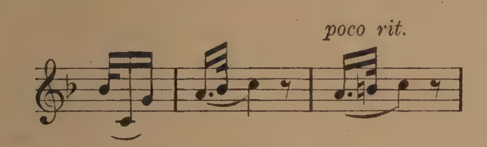
verteilen, und der ein unverkennbar Haydnsches Gepräge besitzt.

So stehen denn im ganzen neun Motive vor uns, alle klar, einfach, leicht verständlich, ja populär, dennoch mag aber die Vielheit der Motive diesen oder jenen Hörer beim ersten Eindruck des Quartetts einigermaßen verwirren, da man schon immer auf Durchführung der Hauptgedanken wartet, während noch in einem fort Nebengedanken vorüberziehen.
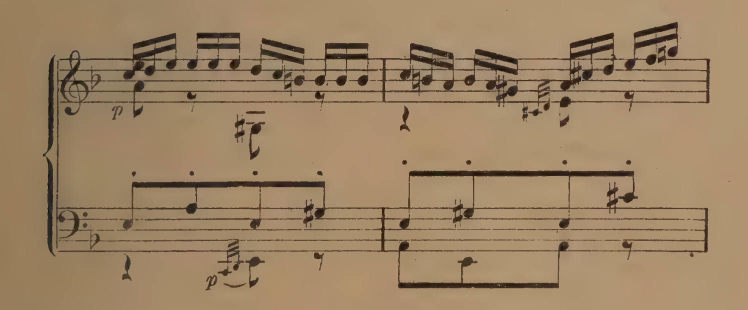
Denn der Durchführungsteil — und vor diesem ist von einer quartettmäßig konsequenten Entwicklung der Hauptgedanken nicht die Rede — beginnt erst mit dem 57. Takte und originell genug. Der im letzten Notenbeispiel zitierte Schlußsatz klingt nicht auf dem C-Dur-Dreiklang aus, sondern trifft plötzlich den Dominantakkord von D, und hier meldet sich höchst unerwartet — man könnte wirklich sagen: „mit schnippischer Gebärde“ — Motiv B in der Primgeige, mit der zweiten Violine alternierend, zuletzt auf dem Dominantakkord von C (G-Dur) liegen bleibend, worauf das Violoncell in eben diesem G-Dur, ganz unbegleitet, mit dem Gesangsmotiv C fortsetzt, das aber schon im vierten Takte zur harmonischen Basis des in der Viola eingeführten Hauptmotivs A wird; beide Motive erklingen also gleichzeitig (bald das eine, bald das andere in der tieferen resp. höheren Stimme), und im siebenten Takte seit Beginn dieser Episode kommt noch die Triolenfigur G (die, wenn man will, auch schon im Schlußsatz I zu finden war) hinzu, und alle drei Gedanken werden nun in spielend-leichter, wahrhaft reizender polyphoner Kombination vereint weiter geführt, während der Satz allmählich kreszendierend von G durch C-Dur, C-Moll, As-Dur nach B-Moll moduliert. Hier in B-Moll ist Motiv C plötzlich verschwunden,

Motiv G aber zum natürlichen Akkompagnement des von Primgeige und Viola, dann von beiden Geigen vollkräftig und vollsaftig (aber nicht unisono, sondern in erst weiter, dann engerer harmonischer Verbindung) intonierten Hauptmotives A geworden. Das Hauptmotiv A scheint jetzt recht energisch vordringen zu wollen, da wird es überraschend (von einem trotzigen Unisono aller vier Quartettstimmen!) durch das Motiv B unterbrochen.

Hiermit gehört wieder dem Motiv B das Terrain, wir finden dasselbe mit seinen anfänglichen Imitationensprüngen in B-Dur, dann in der Grundtonart F-Dur, man erwartet unwillkürlich schon hier die Wiederanknüpfung des ersten Hauptteiles des Satzes mit seinen vielen Motiven, statt dessen erscheint eine leise zögernde Modulation von F-Dur nach A-Moll in der Primgeige



die Partner nachziehend, — und die Szene ist vollkommen verändert. Es eröffnet sich eine echt Beethovensche Episode: ein luftiges phantastisches Triolenspiel kombiniert



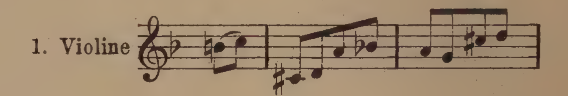
mit bald da, bald dort frei angeschlagenen Noten: Atomen des Hauptmotiv A, das eigentlich nur mehr aus den Doppelvorschlägen kenntlich. Immer lebhafter, drängender wird die Triolenbewegung (Modulation: A-Moll, D-Moll, G-Dur, C-Dur), die Primgeige in die höchsten Chorden hinaufgetrieben — da intoniert die Viola den Anfang des Quartetts, d. h. das ganze Motiv A, aber nicht wie dort *piano*, sondern mit fast unheimlicher Kraft,

akkompagniert von den *forte* polternden Sechzehntel-Triolen des Violoncells auf des (und füllenden Noten der Oberstimmen), also im entschiedenen F-Moll, während noch in der Hälfte des Taktes die zwei Geigen scharf, sforzato mit dem Hauptmotiv einsetzen, es aber erst nach einem tiefen Atemzuge
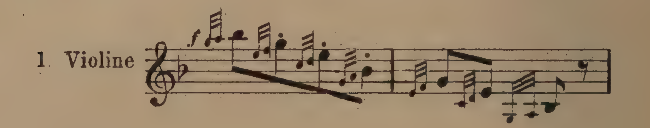


im nächsten Takte vollenden, wo sich sofort das schnippische Motiv B in origineller Weise eindrängt.

Hiermit ist nun auf den dritten Teil der Sonatenform, d. h. die Reprise des ersten Teiles, über-, bezüglich zurückgeleitet. Im ganzen und großen ist die Anordnung der verschiedenen Motive und Motivchen im dritten Teil jener des ersten analog, wenn sich auch einzelnen für den Hörer sehr charakteristische und originelle Verschiedenheiten (melodische Steigerungen, Zwischensätze u. dgl.) ergeben. Z. B. wenn die Gesangsmelodie C jetzt in Achteln



zu uns noch viel inniger spricht, als früher in Viertelnoten, und wenn sich gleich darauf die reizende Kombination mit dem Hauptmotiv A, die bekanntlich nur im Durchführungs-, nicht im ersten Teil vorkam, auch hier einstellt.

Die Kombination der drei Motive A, C und G benutzt der Meister auch zu der überaus wirksamen Coda des Satzes, welche dem (jetzt natürlich in F-Dur intonierten) Schlußmotiv folgt und wobei Motiv C in seiner verjüngten, noch sprechender beseelten Achtelgestalt erscheint. Diese polyphone Kombination wird von dem — unisono in allen Stimmen — gleichsam jauchzenden Charakters herabpolternden Hauptmotiv A

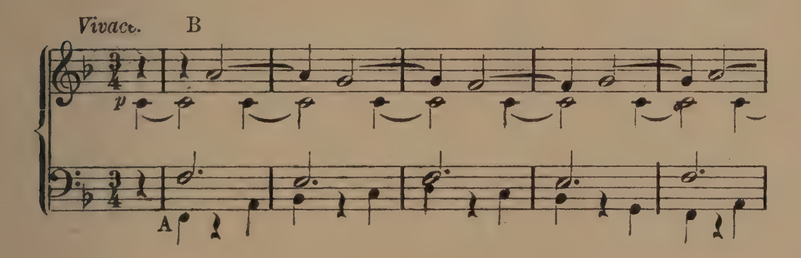


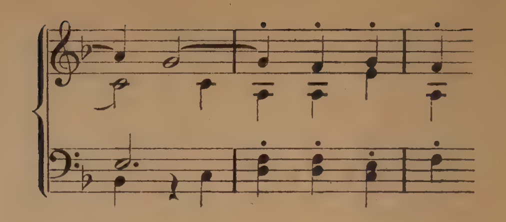
abgebrochen — dieses aber gleich darauf doch noch einmal von dem Schlußsatz (I) abgelöst.

Man erwartet nun, der Quartettsatz werde eben mit dem Motiv I in ein paar kräftigen Akkorden schließen, da schlagen die drei Unterstimmen zu dem $\overline{\overline{c}}$ der Primgeige stark und grell die Note es an, welche zur harmonischen Basis des Hauptmotivs A wird, das nun die erste Violine aus jenem $\overline{\overline{c}}$ heraus ein letztes Mal, und zwar in dem fernen, fremden G-Moll intoniert. Zum erstenmal seit Anfang des Satzes erscheint das Motiv A hier wieder mit seinem Echo (vgl. das erste diesem Quartett gewidmete Notenbeispiel!), ertönt dann *forte* unisono finster, grollend, um zwei Stufen höher von der kleinen Terz es ausgehend. Wäre der Meister in der Stimmung gewesen, in der er das A-Moll- und Cis-Moll-Quartett schrieb, er hätte vielleicht dem Grundmotiv hier noch eine großartig-leidenschaftliche Schlußsteigerung abgewonnen. Aber dem spielend-heiteren humoristischen Charakter dieses Allegrettos entspräche solche kühne Metamorphose kaum, daher beantwortet Beethoven das Motiv A als Vordersatz ganz musik lisch-logisch mit dem Nachsatz B — erst in B-, dann F-Dur —, welcher aber mit einem Male nach seinen munteren imitatorischen Sprüngen auf des Meisters Geheiß in einer ihm ureigenen, genialen Fermate innehält, worauf nun gleichsam selbstverständlich das Allegretto in jener gefälligen und liebenswürdigen Schlußkadenz (die auch nur anfangs vorkam und die wir daselbst als drittes Beispiel angeführt), die Komposition schön abrundend, ausklingt.

So wenig der zweite Satz des Quatuors op. 135 ausdrücklich als Scherzo bezeichnet ist, so gewiß bedeutet er einen der originellsten, genialsten Scherzosätze, wie deren eben nur Beethoven schreiben konnte.

Schon der Anfang (die Form ist die bekannte: Hauptsatz mit Trio) wirkt höchst eigentümlich,





man weiß nicht, soll man die springenden Viertel des Violoncells (A) oder die so seltsam jedesmal auf dem schlechten Taktteil einsetzenden Vorhaltsnoten (B) der Primgeige als Hauptmelodie nehmen; das Ganze ist eben durch diese nur im Bereich einer Terz auf- und abgleitenden Vorhaltsnoten wie in Schleier gehüllt, die Klangwirkung bei der Original-Quartettaufführung eine geradezu frappante, am ehesten noch der einer Ziehharmonika verwandt: nach dem fein-neckischen Abschlusse der Periode (vom siebenten bis achten Takte des Beispiels) wiederholt sich dieselbe in höherer Lage — die Rollen der Oberstimmen anders verteilt, das ausgehaltene c der zweiten Violine um zwei Oktaven höher der Primgeige zugewiesen, die akzentuierenden Vorhaltsnoten dagegen der Partnerin anvertraut, die Violastimme in Viertel aufgelöst und belebt — dabei das ursprüngliche *piano* in *pianissimo* verwandelt, somit alles ganz leise, luftig, märchenhaft, die springenden Noten der Unterstimmen neckend wie kleine Kobolde: neuer F-Dur-Schluß, diesmal auf der unisonen Tonika (die Primgeige bis zum $\overline{\overline{\text{f}}}$ hinaufgetrieben).
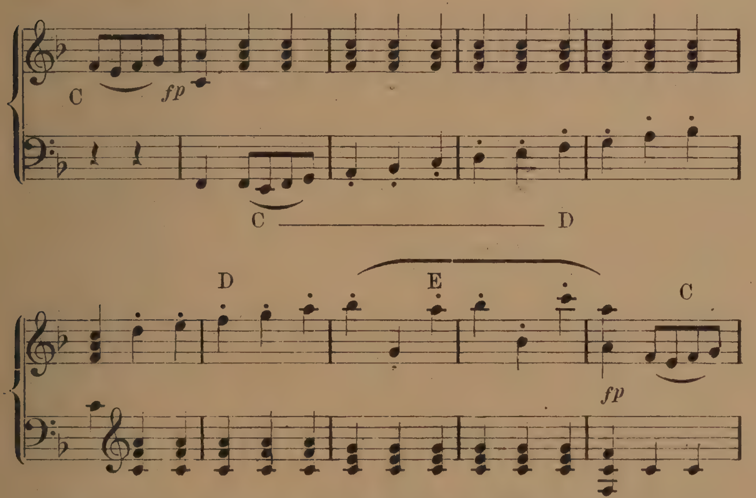
Da klopft geheimnisvoll auf dem schlechten Taktteil (wieder in allen Stimmen unisono, aber in der Tiefe) ein frei intoniertes es an, wiederholt sich in den nächsten sechs Takten, teils in Viola und Violoncell allein, teils im ganzen Ensemble, rührt sich gleichsam nicht von der Stelle, den Hörer in befremdender Ungewißheit lassend, wohin das führen solle, während das Ohr schon nach einer harmonischen Schlußkadenz dürstet. Die Modulation nach B-Dur erscheint als das Nächstliegende, auch eine frei eingesetzte Es-Dur-Episode nicht ausgeschlossen, der Meister löst dagegen im siebenten Takte (in echtest Beethovenscher Laune!) höchst unerwartet das es in e auf, führt dadurch F-Dur zurück und befeuert hier den ganzen Tonsatz (die früher von der zweiten, dann der ersten Geige von Takt zu Takt ausgehaltene Dominante als [großes] c ins Violoncell verlegt und daher gleichsam einen Orgelpunkt vorstellend) zu einem wunderbaren *crescendo*, aus welchem endlich, sobald das *forte* erreicht, die Melodie A

frei und kühn hervortanzt, jetzt nicht mehr durch die Vorhaltsnoten B behindert, da diese (unisono genommen) nun den kapriziösen Grundbaß der Melodie bilden.

Hellmesberger in Wien spielte das eben erwähnte *crescendo* unübertrefflich, die Wirkung auf das Auditorium jeder Produktion, in welcher der temperamentvolle Musiker dieses Beethovensche Quartett vorgetragen, war stets eine förmlich elektrisierende, wir haben Hörer beobachtet, die bei dieser Stelle und ihrer späteren Reprise im dritten Teil des Satzes mit Mühe ein lautes Aufjauchzen unterdrückten.)

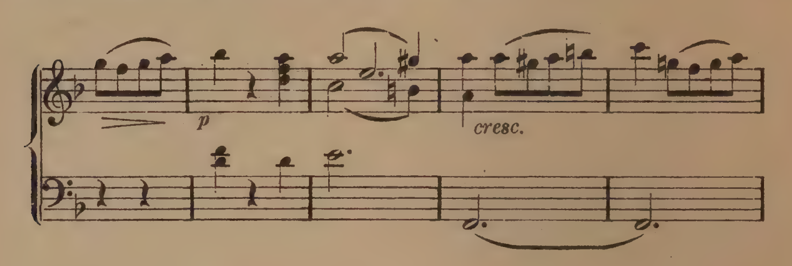
Von dem Durchbruch der Melodie A in den Oberstimmen an erlangt unser Quartettsatz den rechten Scherzocharakter und wird zu einem meisterlich polyphonen Stimmengewebe, das man in seinen reizenden Imitationen, seiner köstlichen harmonischen Ausweichungen auf S. 87 und 88 der Petersschen Partitur verfolgen mag. Die Tonstärke der lustig durcheinander sprechenden Stimmen sinkt in fortwährendem *diminuendo* zuletzt zum Geflüster herab, da pocht — diesmal *forte* — wieder das geheimnisvolle unisono es an und bringt dadurch die ganze letztgehörte aus 50 Takten bestehende zweite Hauptpartie des Satzes zur Wiederholung

Nachdem selbe geschehen, setzt an der Stelle des (gleichsam warnenden oder drohenden) es sofort in der Primgeige die Achtelfigur ein, mit welcher das Trio eröffnet:

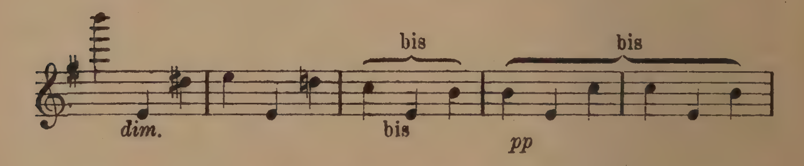


(Klaviermäßig übertragen, im Quartett die Viola unisono mit dem Violoncell, aber eine Oktave höher.)

wir wollen dieselbe C nennen. Die vorstehend zitierte, so leicht und elastisch und dabei so siegesgewiß aus der Tiefe in die Höhe hinauftanzende Melodie setzt sich also aus drei motivischen Bestandteilen zusammen, der schon genannten Achtelfigur C, der D zu benennenden, zwei Oktaven durchlaufenden staccato-Skala und der Schlußfigur E der drei letzten Takte. Gleich an den letzten Takt des Notenbeispiels anreihend, wiederholt sich der luftige Tanz nach oben, diesmal die zwei Oktaven in der Primstimme bis c durchlaufend, sodann im Wechselspiel der Figur C Unter- und Oberstimmen, die einander vorwärts treiben und dabei stets um eine Stufe höher einsetzen, weiter aber in der so überraschenden und ergreifenden Stelle



bedenkenvoll innehalten, nach dieser Zögerung aus A-Moll nach G-Dur modulieren und hier den weiten Anlauf von der Tiefe zur Höhe — ganz wie früher in zwei Partien — noch einmal durchmessen. Auf h angelangt, stürzt sich die Primgeige jäh bis e hinab und bringt hier in der eingestrichenen Oktave, von höheren und tieferen Doppelgriffen der Partner begleitet (alles *pianissimo*), das Motiv E auf E-Moll ganz eigenartig achtmal — vielleicht hiermit neuerdings das Moment des Bedenkens

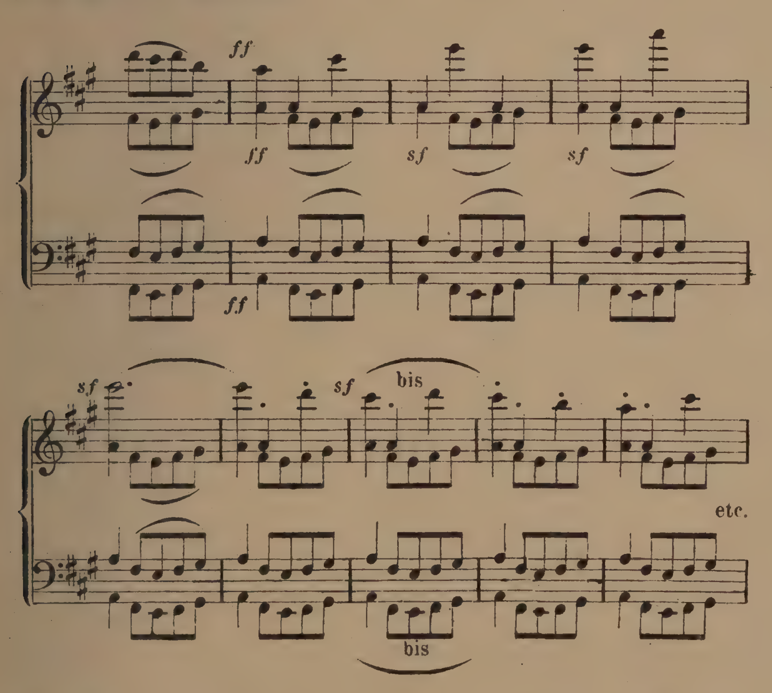


ausdrückend? — Da aber treibt Motiv D in den Unterstimmen wieder ungestüm vorwärts und führt den Satz nach A-Dur, wo nun zuerst die ganze achttaktige, nach aufwärts tanzende Melodie des Anfangs intoniert, aber nicht sofort wiederholt (also über

16 Takte verbreitet) wird, sondern vom neunten Takte seit Beginn des A-Dur einem reizend geschäftigen Durcheinander der Stimmen und Motive (Figur C zuletzt in der Umkehrung und dadurch zu seinem eigenen musikalischen Gegensatz geworden) Platz macht, das aber noch immer *piano* bleibt, um erst in den letzten Takten zu crescendieren.

Dieses seltsame Hin- und Herschwirren der Stimmen erstreckt sich über zwölf Takte, dann aber hebt die merkwürdigste Partie des Satzes und des Quartetts, ja eine der merkwürdigsten der gesamten Instrumentalmusik an.

In höchster Kraft (das erste in diesem Scherzo, ja in dem ganzen Quartett bisher vorkommende *fortissimo!*) intoniert die Primgeige eine kühnst auf- und abspringende, aus dem Motiv E hervorgebildete, gleichsam endlose Melodie, während als Begleitung dazu das in dreifachen Oktaven volle 47 Male wiederholte Motiv C erscheint.



Was ist nun hierzu zu sagen? Ulibischeff, der „große" Verkleinerer Beethovens, läßt in seiner Biographie des Meisters ohne

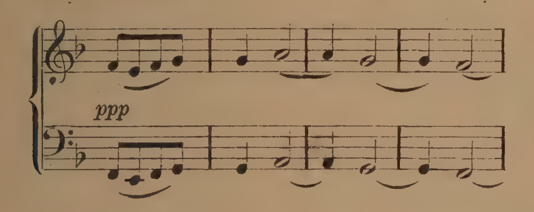
weiteres sämtliche 47 Takte und noch einige 20 spätere abdrucken, um seinen Lesern den „Unsinn“ vorzudemonstrieren, den er in der angezogenen Stelle findet. Ein zweiter, der Geisteswelt des Meisters unendlich näher stehender Beethoven-Biograph, der wiederholt erwähnte Prof. Marx, wirft bei der wundersamen Episode die (wohlberechtigte) Frage auf: „Hat sich dies Tonbild, vielleicht aus den kranken Hörnerven (es wäre die einzige Spur eines unmittelbaren Einflusses des Physischen auf das Psychische bei Beethoven) im Geiste sausend eingenistet? — ist es äußerstes Beharren in irgend einer Vorstellung?“

Schreiber Dieses, der die Wirkung des Quatuors op. 135 so oft an sich und Anderen erprobt hat, ist der letzteren Ansicht und erblickt in jenen 47 Takten die rücksichtslos-subjektivste Betätigung eines auf die Spitze getriebenen trotzigen Eigensinns, der einem Meister wie Beethoven ganz göttlich läßt (ein wahrhaft vernichtender Humor spricht aus diesen Tönen!), während irgend ein schwächerer Nachahmer sich mit einer derartigen Bizarrerie allerdings äußerst lächerlich machen würde: quod licet Jovi, non licet bovi. Unter den bedeutenden Tondichtern, welche Beethoven (aber nicht etwa als Kopisten, sondern geistesverwandt aus eigenstem, innerem Antriebe) auf diesem Wege gefolgt, durch konsequent-eigensinnige Wiederholung einer bestimmten Figur zu wirken, sind vor allen Chopin (im rein Instrumentalen) und Richard Wagner (im Dramatischen) zu nennen. Man denke an das berühmte staccato-Crescendo, den E-Dur-Mittelsatz der Chopinschen As-Dur-Polonaise, und man sehe sich auch die Fis-Moll-Polonaise desselben Komponisten an. Was ein quasi Heinesches Klangbilder-Talent aus jenem Trio der As-Polonaise herausgehört und erschaut: den Aufmarsch unzähliger kriegerischen Scharen mit Schwertern und Lanzen, mit fliegenden Fahnen folgend dem Rufe des Feld- oder Burgherrn: dieselbe oder eine ähnliche Vorstellung könnte sich einem auch in Beethovens Scherzo aufdrängen. Oder klingt die Melodie der Primstimme nicht (besonders vom 16. Takte angefangen) trotz des $^3/_4$-Rhythmus wie ein lustiges, so recht populäres Marsch- und Sturmliedchen? Oder auch wie die militärische Weise einer altertümlichen Sackpfeife, die den fort und fort nachrückenden Kolonnen (eben durch die Achtelfigur C illustriert) aufspielt und sie dadurch zum Angriff anfeuert, — wie es wohl vor Zeiten, im dreißigjährigen Krieg, noch wirklich geschehen. —

Was Meister Wagner anbelangt, so wissen wir namentlich aus seinen letzten Werken, wie wirkungsvoll er die Wiederholung eines Motivs, einer Figur im Dienste der dramatischen

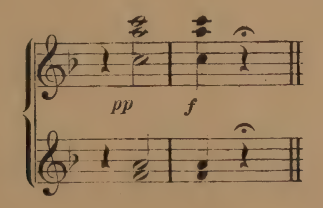
Idee zu verwerten versteht. Wir erinnern diesfalls nur an die Einleitung und den Schluß der „Walküre“, an die Versammlung der Meistersingerzunft; ein besonders merkwürdiges Beispiel bietet die Behandlung des Glocken-Motivs in „Parsifal“ dar.

Zu unserem Scherzo zurück: Gewiß regt jene so sonderbar-eigensinnige, forziert-monotone Partie die Phantasie des Hörers (besitzt er überhaupt eine solche und hört er nicht bloß rein materiell) mächtig an; etwas ganz Fremdes, Ungeahntes, eine Art Spuk überfällt uns plötzlich und zieht vorüber und verliert sich — diminuendo — weit in der Ferne; die nur mehr ganz leise (*ppp*) erklingende Figur C verdrängt endlich die Melodie E auch in der Primgeige, so daß sie jetzt in allen vier Stimmen unisono erscheint, wandelt dabei unmerklich das A- in F-Dur und mit dem Tonartenwechsel das Motiv C selbst in die quasi-Synkopen des Vorhaltsmotivs B, — die nun gleichfalls unisono



das ganze Quartett einnehmen und zuletzt durch vier Takte auf der Note G (aber durch zwei Oktaven aufwärts und wieder abwärts springend) seltsam aushallen. Und ehe man sich's versieht, ist man wieder beim Hauptsatz (erster Teil) des Scherzos angelangt, der nun als dessen dritter Teil selbst noch mit der Reprise der zweiten Unterabteilung, dem früheren analog, zu Ende geht.

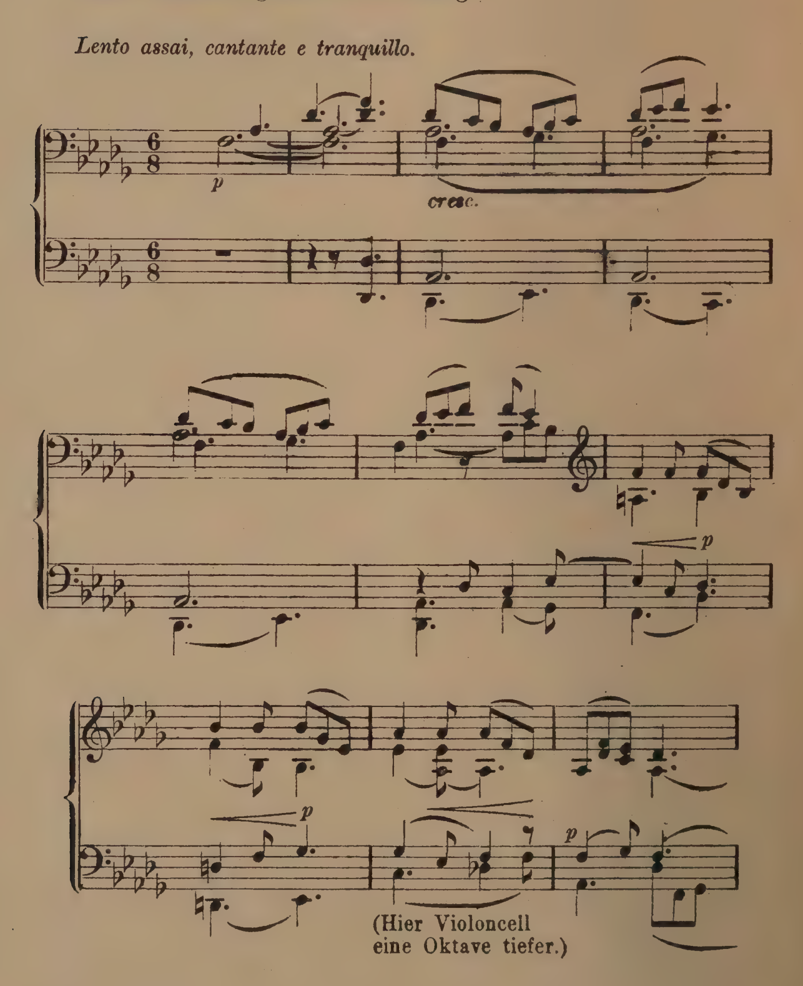
Den eigentlichen Schluß bildet sodann (seconda einsetzend) der über sieben Takte verbreitete, erst in der Tiefe, dann in der Höhe erklingende F-Dur-Dreiklang, leiser und leiser genommen, um nach dem letzten *pianissimo* doch noch einmal zu *forte* an-



zuschwellen und somit den Satz mit einem kräftigen Klangeffekt zu beendigen, welcher wieder auffallend an den Timbre einer Zugharmonika mahnt.

Nie hat Beethoven auf seiner weiten Wanderung durch die Labyrinthe und Abgründe der Menschenseele etwas Edleres und Innigeres gesungen, als das formell so kleine, nur 54 Takte fassende, innerlich so tief bedeutende Adagio seines letzten Quatuors.

Man betrachte gleich den Anfang:

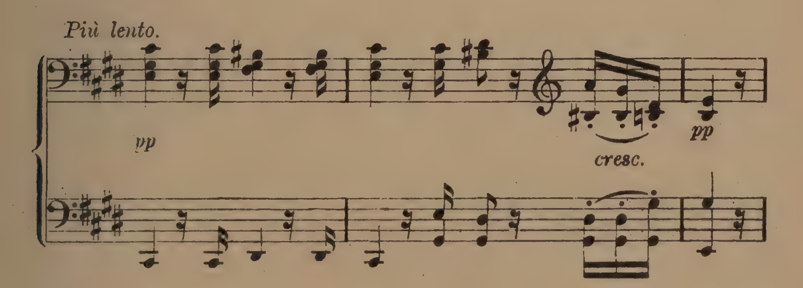


wie sich die Harmonie, auf welcher der andachtsvoll-ruhige Gesang basiert, in den ersten Takten durch liegenbleibende Noten erst bildet, jene zögernde Vorbereitung seiner wunderbaren Adagio-Melodien, welche für Beethoven in seiner letzten Periode so hochcharakteristisch, wo einem bei Anhören solcher Introduktionstakte (man denke an jene der Adagios in der B-Sonate op. 106, im Es-Quartett op. 127) so feierlich zu Mute ist, als träte man mit dem Meister in ein hehres innerstes Heiligtum. — Den eben zitierten zehn Takten schließen sich noch zwei an, welche, in der Primgeige das Violoncell imitierend, den sanft-ergebungsvollen Schlußrefrain in der Höhe — gleichfalls sanft, aber bestimmt — bekräftigen. Wirkt diese ganze erste musikalische Periode von zwölf Takten wie ein allgemeiner, vertrauensvoll religiöser Weihegesang, so glaubt man vom Beginne der nächsten zehn Takte, die wieder ein zusammenhängendes Ganzes bilden, eine inbrünstig bittende Einzelstimme



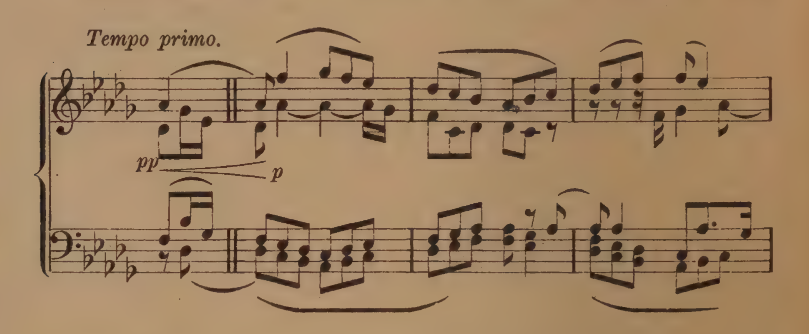
zu vernehmen, die aber bald auch die Partner in ihr tief zerknirschtes Bußgebet hineinzieht (man beachte die schmerzlichen Dehnungen und einschneidenden Harmonierucke z. B. in Takt 3, 5, 6 und 7 dieser Periode); die letzten Takte klingen trotzdem — mit einem, jenem der ersten Abteilung entsprechenden Refrain — gefaßt, getröstet.

Da gelangen wir — durch die Erniedrigung eines f in der Viola zu fes — ganz unerwartet nach Cis-Moll und hiermit an eine tief ernste, in ihrem melodischen Schritte bald stockende, bald überhastete, wie von Schauern der Todesahnung angewehte Partie,



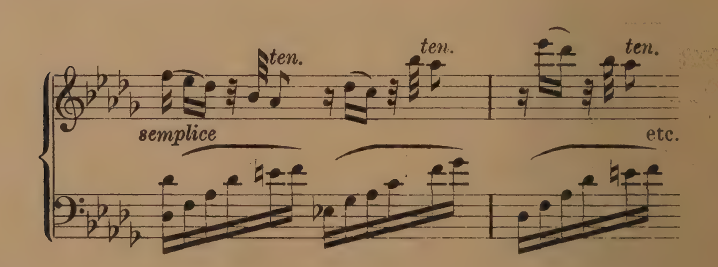
die nach dem erlösenden E-Dur drängt, sich aber in ängstlichem chromatischen Geschiebe doch alsbald wieder nach Cis Moll zurückgeworfen sieht.

Eine leise enharmonische Wendung und — wir sind neuerdings in Des-Dur; da knüpft nun der Weihegesang der ersten Abteilung wieder an, aber in echt Beethovenscher Weise variiert. Im Grunde hat das ganze Adagio eine freieste quasi-Variationenform, was sich schon aus der gleichen Taktzahl der einzelnen Abschnitte ergibt. Der Meister verlegt hier die früher der Primgeige zugeteilte, ab- und aufgleitende Melodie in beide Unterstimmen (genau genommen ins Violoncell, zwei Tonstufen höher von der Viola sekundiert) und beantwortet sie in der Primgeige kanonisch, wodurch eine wundervolle Gegenbewegung entsteht



und sich der meisterlich polyphone, im Ausdruck ungemein gesteigerte Tonsatz noch mehr dem Charakter der Vokal-(Chor-) Komposition nähert.

Beethoven schließt sein Adagio unendlich innig, lieblich und versöhnend in einer Art Coda von zwölf Takten, deren beflügelte, von Herzen zu Herzen dringende Tonsprache sich auf dem Klavier etwa so:

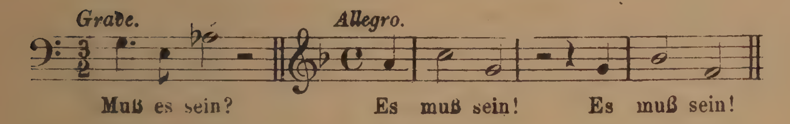


wiedergeben läßt; die Vortragsbezeichnung „semplice“ berührt dabei eigentümlich ergreifend: ja wohl bedarf es bei dieser süß innigen Melodik keines Aufwandes von Ausdruck, von sentimentalem Hinzutun des Spielers. Je einfacher hier die Töne wiedergegeben werden, um so rührender ist der Eindruck auf den Hörer, der sich bei den unmittelbaren Schlußtakten — wo diese wahrhaft dichterischen, edelsten Abschiedsworte wie in weitester Ferne verhallen — einer tiefen Bewegung wird nicht erwehren können.

Wir gelangen nun an das Finale des Quatuors op. 135, denjenigen Satz der Komposition, welcher die letztere vor allem berühmt gemacht hat, indem er der musikalischen Welt ein bis heute ungelöstes Rätsel aufgegeben.

Über dem Finale steht nämlich von der Hand Beethovens:

„Der schwergefaßte Entschluß“,



und die Motive werden im Finale selbst in der Weise verwendet, daß das Erstzitierte der zwölftaktigen (später wiederkehrenden) Indroduktion, das andere dem eigentlichen Hauptsatze (Allegro) thematisch zugrunde liegt.

Die Beethoven-Interpreten haben sich nun begreiflich über die mysteriösen Worte „Muß es sein? Es muß sein“ bis auf den heutigen Tag den Kopf zerbrochen: was denn hiermit gemeint?

Beethovens Freund und erster Biograph A. Schindler ist frischweg mit der Erklärung fertig, jene scheinbar so bedeutungsvolle Frage und die Antwort darauf „beträfen den Artikel Geld und seien nichts, als unschuldige Scherze“ Die Haushälterin Beethovens habe Geld verlangt, er habe gefragt: Muß es sein? und sie habe geantwortet: Es muß ein. Oder auch (gerade diese Worte „oder auch“ stellen die Glaubwürdigkeit Schindlers im vorliegenden Falle gänzlich in Zweifel: es können doch nicht zwei Vorgänge aus Beethovens Leben zugleich sich auf jenes Quartett beziehen!) also: „oder auch“ — es handle sich um eine Affäre ganz ähnlichen Inhaltes mit einem Musikverleger. —

Prof. Marx, der die Erklärungen Schindlers ohne weiteres und, wie uns dünkt, mit Recht verwirft, teilt in der zweiten Auflage seiner Beethoven-Biographie einen vom 27. Februar 1859

datierten Brief des Herrn Moritz Schlesinger, Begründers der Pariser „Gazette musicale“ (welcher dereinst als Kompagnon seines Vaters, des namhaften Berliner Musikalienhändlers Martin Ad. Schlesinger, auch das Beethovensche op. 135 in Verlag genommen hatte), mit, in welchem folgender Passus vorkommt:

. . . . Was nun das Es muß sein im letzten Quartett betrifft, so kann Niemand besser, als ich es Ihnen erklären. Ich besitze nämlich dasselbe von seiner eigenen Hand in Stimmen ausgeschrieben, und als er es mir sandte, schrieb er uns dazu: »Sehen Sie, was ich für ein unglücklicher Mensch bin, nicht nur, daß es was schweres gewesen, es zu schreiben, weil ich an etwas anderes viel größeres dachte und es nur schrieb, weil ich es Ihnen versprochen und Geld brauchte und daß es mir hart ankam, können Sie aus dem: es muß sein . . . . entziffern. aber nun kommt noch dazu, daß ich wünschte, es Ihnen in Stimmen der Deutlichkeit für den Stich halber zu schicken und in ganz Mödlingen (dort wohnte er damals) finde ich keinen Kopisten, und habe ich selber kopiren Müssen, das war einmal ein sauber Stück Arbeit! Uf es ist geschehen. Amen . . . .«

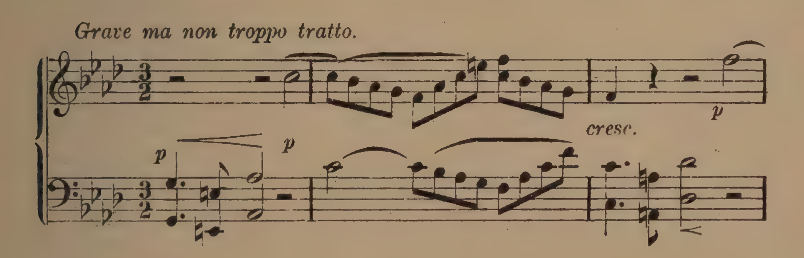
Dieses Briefes (fährt Herr Schlesinger fort), erinnere ich mich sehr deutlich und genau, leider ist er bei dem Brande meines Hauses 1826 zugrunde gegangen. — Nun, es ist der Verlust jenes Briefes wahrhaftig zu bedauern, denn käme er plötzlich wieder zum Vorschein, so würde sich ergeben, daß Herr Schlesinger den Wortlaut durchaus nicht „sehr deutlich und genau“ in Erinnerung hatte. Beethoven konnte sich in einem auf sein opus 135 bezüglichen Briefe keinesfalls über den Mangel an Kopisten in Mödlingen (richtiger: Mödling) beklagen, denn er schrieb ja das Quartett gar nicht in Mödling, sondern auf dem Landgute seines Bruders Johann zu Gneixendorf nächst Krems in Nieder-Österreich; nach Mödling (wo er 1822 nach dreijähriger Arbeit die große D-Messe vollendet hatte) ist der Meister laut ausdrücklicher Versicherung des Herrn Dr. Gerhard v. Breuning, dessen Vater Beethovens intimster Freund gewesen, in den zwei letzten Jahren seines Lebens nicht mehr (dauernd) gekommen. Übrigens steht auf dem von Herrn Schlesinger an Prof. Marx zur Reproduktion eines Faksimiles in der Biographie überlassenen Originalmanuskript in großen, deutlichen Zügen von der Hand Beethovens: Neuestes Quartett von L. v. Beethoven — Gneixendorf am 30. Oktober 1826.

Wie leichtfertig zitiert also Herr Schlesinger, der, indem er gleichzeitig dieses Manuskript Prof. Marx übergab, das auf selbem stehende Ortsdatum ganz übersah und einen Ärger Beethovens über fehlende Mödlinger (!) Kopisten förmlich erfindet!

Marx hebt noch besonders hervor, daß sich das „Muß es sein“ usw. nicht auf das fatale Ausschreiben der Stimmen bezogen haben könne, da die Themata schon zuvor bei der Komposition des Finales zur Verwendung gekommen seien. Eine Bemerkung, so selbstverständlich, daß sie der geehrte Beethoven-Interpret sich hätte ersparen können.

Unserer Meinung nach beziehen sich die rätselhaften Worte „Muß es sein? Es muß sein!“ auf eine momentane Unlust des überdies damals — Ende Oktober 1826 — schon kränkelnden Meisters, nach dem seine Seele aussprechenden Adagio überhaupt noch das obligate, unerläßliche vierte Stück der Quartettform: das Finale, zu schreiben; sobald er aber seinem humoristischen Ärger hierüber durch die so treffend gewählten Worte Luft gemacht, zündete der in denselben versteckt liegende tiefe Sinn selbst mächtig in der Brust des Tondichters und gab ihm die Inspiration zu einem seiner meisterlichsten, durch die Energie und Präzision der Rhythmik schlagendsten Tongebilde. Aber auch die Phantasie des Hörers wird durch die geheimnisvolle Überschrift (sei sie was immer für äußerlichen, prosaischen Ursprunges) lebhaft angeregt, der Eindruck des Satzes wäre kein so tiefer, starker, wenn die inhaltsschweren Worte fehlen würden. Ein nicht abzuweisendes wichtiges Argument für die Berechtigung der **Programmusik**, sofern dieselbe auch absolut-musikalisch verständlich ist, nicht sklavisch jeder einzelnen Textsilbe folgt und dadurch ihre formelle Logik opfert. —
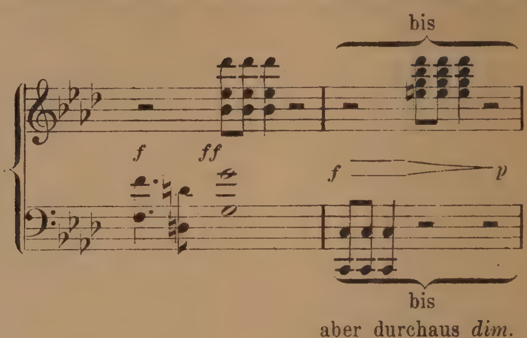
Beethoven faßt das „Muß es sein?“ tief ernst, als bange Frage an das Schicksal, welche zwei Takte nach dem letzten Takt



dieses Beispiels von drei gleichen Es-Dur-Septimenakkorden im Rhythmus

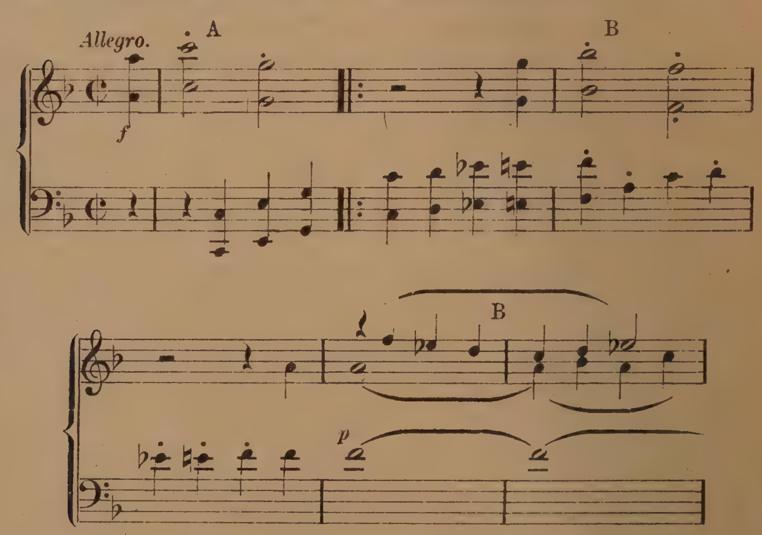
3/2

heftig abgeschnitten und, nachdem in gleicher Rhythmik verminderte Septimen auf F-Moll gefolgt, drängender und drängender wiederholt wird und endlich, auf dem Gipfel leidenschaft-



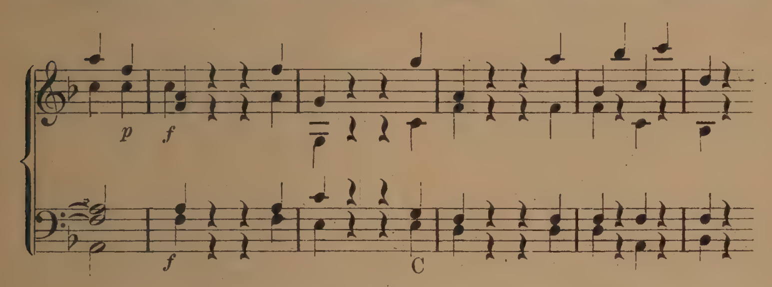
lichen Ungestüms angelangt, zitternd, verschüchtert erstirbt.

Nach dieser überaus spannenden Einleitung, im schroffen Gegensatze zu ihr, wird nun (Beginn des Allegros) das „Es muß sein“ mit gleichsam freudiger Entschlossenheit intoniert und der



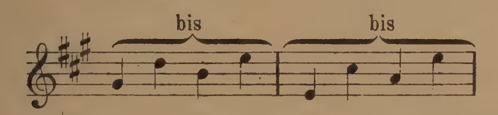
Satz dadurch, daß in den Oberstimmen die aufsteigenden Viertel, welche anfangs die Begleitung des Hauptmotivs A bildeten, nun selbst zum Motiv geworden, in der Gegenbewegung B ruhig er

widert werden, auf einer Art Orgelpunkt des Violoncells weitergeführt. Mit der spielenden Leichtigkeit höchster Meisterschaft führt Beethoven seine Stimmen, nach Verlassen des Orgelpunktes die Geigen reizend imitierend. Humoristisch erschreckend oder aufmunternd reißt einmal die zweite, später die erste Violine mit ihrem „Es muß sein" hinein, und nun gerät der Meister erst in die rechte Laune, frei und eigenwillig schaltet er über den Rhythmus und wirft in folgend origineller Weise die Stimmen
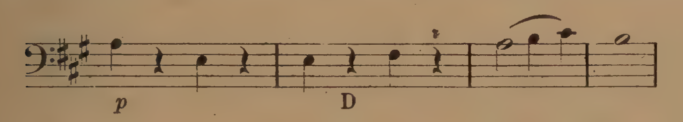


einander zu, den Satz hierauf überraschend genial nach E-Dur wendend.

Spannende Pause (ganz mit jenem ausgesprochenen Melodiecharakter, welchen zuerst R. Wagner, scheinbar paradox und doch so tief wahr, an den Beethovenschen Pausen konstatierte), und es wird nun Motiv B in A-Dur (das erreichte e war nur als Dominante von A gedacht, wie sich jetzt herausstellt) analog seiner früheren Entwicklung durchgeführt. Dabei schleicht sich aber in der Primgeige allmählich die nachstehende Figur ein



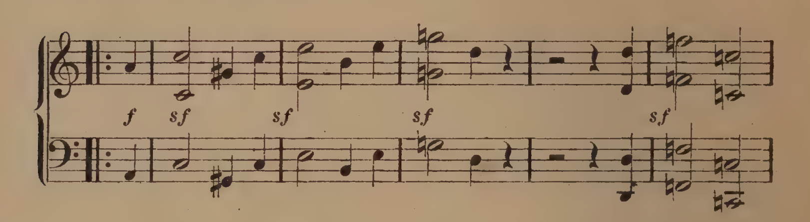
und gewinnt Terrain, mit einem Male zum Akkompagnement eines im Violoncell (gleichfalls heimlich-verstohlen) eingeführten



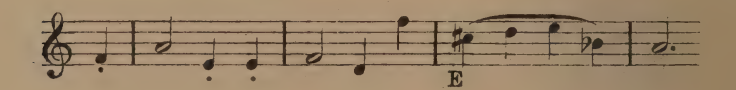
neuen Motivs werdend, das wir D nennen wollen, nachdem jenes Hin- und Herwerfen der Stimmen als doch auch eine selbständige motivische Episode vorstellend, C genannt worden. Motiv und

Begleitung bilden zusammen ein reizend populäres militärisches Marschsätzchen, und der Klangcharakter ist wieder jener luftige, ätherische, den wir schon aus anderen Werken des „letzten Beethoven“ kennen und lieben, wir erinnern nur an das Alternativ im Scherzo des Cis-Moll-Quartetts.

Überaus anziehend ist es, wie das Marschmotivchen D, vom Violoncell in die Primgeige versetzt, sich daselbst mutvoll an die Spitze des Ensembles stellt, dann aber unvermutet von dem Hauptmotiv A abgelöst wird, das sich nun (erst in der Sekondgeige jeden zweiten Takt einsetzend und in den Zwischentakten von freudigen Zurufen der ersten Violine beantwortet, dann Takt für Takt energisch von Stimme zu Stimme springend) mächtig steigert und dem ersten Teil des Satzes einen kraftvollen, feurigen Abschluß auf A-Dur gibt. Der erste Teil wird wiederholt (wobei der Wiedereintritt des Hauptmotivs im unvermittelten, ursprünglichen F-Dur besonders drastisch wirkt), dann beginnt — nachdem 2da wie fragend auf A geschlossen worden — der zweite Teil mit einem trotzigen unisonen Vorwärtsstürmen des „Es muß sein“ in unbestimmt gehaltener Tonart, die sich aber durch den endlichen Schlußfall als C-Dur mit übermäßigem Dreiklang herausstellt.



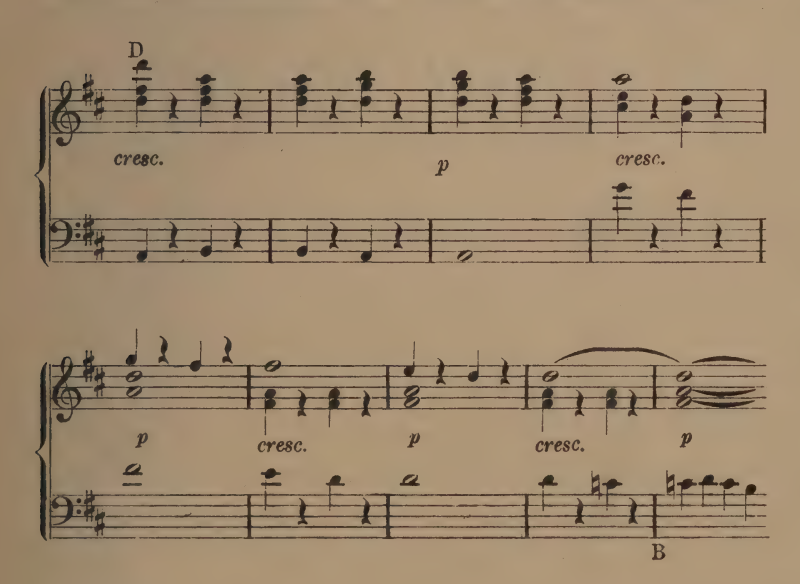
Es spinnt sich hier eine höchst interessante polyphone Durchführung an, Motiv B und A kombiniert, letzteres erst im Violoncell, dann in der Primgeige, später in beiden Violinen eigentümlich einsetzend. Tonart anfangs fortwährend zwischen A-Moll und C-Dur wechselnd, dann weiter modulierend; wir heben aus dem lebhaft erregten, bunten Stimmengewirre folgende (ohne Mitlesen der Partitur leicht zu überhörende) tief schmerzliche Melodisierung des Hauptmotivs A in der zweiten Violine



hervor, weil sie (zufällig an das zweite Thema im Finale des Cis-Moll-Quartetts erinnernd) vom Meister später bedeutsam zu ganz anderem, kontrastierendem Ausdruck benutzt wird. Wir wollen die Stelle E nennen.

Überraschend und merkwürdig erfrischend tritt in diese zuletzt in leisen D-Moll-Klagetönen sich verlierende Satzpartie das Marschmotivchen D im hellen D-Dur ein, nunmehr noch luftiger, als früher, weil ohne eigentliches Akkompagnement, vielmehr in allen Stimmen sich auf den Rhythmus
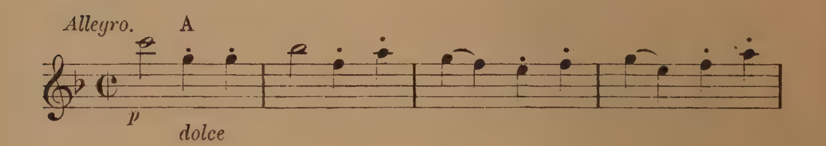
vereinigend. Von seiner wahren Schöpferkraft beseelt, die ihm nie vollkräftiger gegeben, als in diesen seinen letzten Lebens- und Leidenstagen, findet der Meister nun wieder auf Schritt und Tritt neue unerwartete, frappierende Wendungen, z. B., wenn er von seinem Marschsätzchen in folgender Weise zum Motiv B



zurückleitet. Es fehlen Zeit und Raum, um die überaus interessante, auch grimme harmonische Härten nicht scheuende, zu-

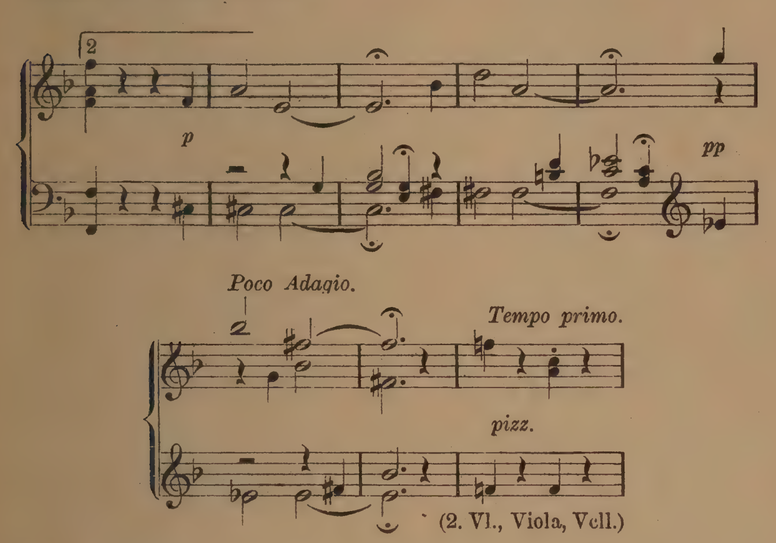
letzt sich in F-Moll bewegende Durchführung der nächsten 34 Takte genau zu verfolgen, ein sorgfältiges Studium der Partitur (Peters S. 96 und 97) wird sich gerade hier als überaus lohnend erweisen.

In großartiger Weise, wahrhaft hochdramatisch, unter einem gewaltigen Geigentremolo, als gelte es ein kleines musikalisches Erdbeben, kehrt nun die Schicksalsfrage „Muß es sein?“ wieder. — Mancher wird hier durch die Behandlung des Motivs und des anschließenden Achtelganges der Viola an Liszts „Les Préludes“ erinnert werden. Wunderbar sinnig wird in die Frage, d. h. die mit Grave überschriebene F-Moll-Episode auch schon die Antwort, das Motiv „Es muß sein!“, hineingezogen, aber leise einsetzend, sich erst allmählich steigernd und kräftigend im Tone und unter fast grauenhaft dämonischem Beben der Unterstimmen: als könne die Seele dieses furchtbare Fatum „Es muß sein!“ kaum fassen und ertragen. Aber je finsterer und schreckhafter die Vorstellung des „Muß es sein?“ gewesen, um so heller und strahlender wird der Horizont, sobald sich der Meister, d. h. hier der künstlerische Mensch, von neuem zu der entscheidenden Tat „Es muß sein!“ (Wiederkehr des F-Dur-Allegros) entschlossen. In reizender Weise werden Motiv A und B zu einer lebhaften Melodie vereinigt, welche, bedeutsam an die im letzten Noten-
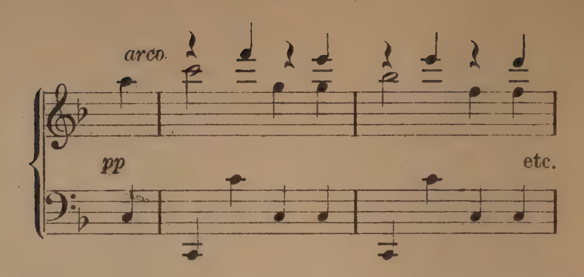


beispiel zitierte klagende Stelle E erinnernd, deren Stimmung in lautere Fröhlichkeit verwandelt; in der Primgeige effektuiert die neugewonnene Melodie so harmlos-spielend, um aber bald — von ihrem *forte*-Eintritt in der zweiten Violine an — die frühere kraftvolle Energie, welche in dem Motiv A ausgesprochen, zurückzugewinnen. Das nun unmittelbar Anschließende (S. 98 und 99 der Partitur) bis zum Wiederholungszeichen des ganzen Durchführungsteiles ist als eine freie, mit überraschend genialen Veränderungen ausgestattete Reprise des ersten Hauptteiles zu betrachten: natürlich fehlen weder die kühnen rhythmischen Würfe der Stelle C, noch das Marschsätzchen D, jetzt analog seinem ersten Auftreten mit der ursprünglichen Begleitungsfigur, nur alles — wie auch der kräftige Schluß — nicht mehr in A-,

sondern F-Dur erscheinend. Der ganze zweite Teil wird gleichfalls wiederholt, 2da klopft wieder *piano* das Hauptmotiv A an, so eigentümlich, man möchte sagen: schrullig harmonisiert, daß sich wohl die Herren Fetis und Ulibischeff, wenn sie je das Quartett im Original gehört haben sollten, die Ohren zugehalten haben mögen.



Man erwartet nun nach dem letzten spannenden Halt, der nach Fis-(Ges-)Dur oder einer verwandten Molltonart weist, den Eintritt der Coda in eben solchem entlegenen Ton, statt dessen intoniert der Meister — wie so oft in genialer Unbekümmertheit um die letztgehörte Harmonie — sein Marschsätzchen D einfach wie früher in F-Dur, und zwar *pp* und zum ersten Mal pizzicato, wodurch — da überdies alle Instrumente in die Violinlage hinaufgetrieben — das so luftig erfundene Motiv seinen entsprechendsten Klangausdruck erhält. Das Pizzicato geht in den Unterstimmen lange fort, nachdem auch die achttaktige melodische Periode zu Ende während jetzt zu der Marschmelodie die Primgeige bereits mit vollem Bogen (aber ganz leise) eine charakteristische Begleitungsfigur in Vierteln exekutiert; da ergreift endlich auch der zweite Violinist den Bogen und intoniert das Hauptmotiv A, das nun höchst eigentümlich in die Mitte eines — wie früher das Marschsätzchen — luftig tanzenden Ensembles so



hineingestellt erscheint, wobei die Primgeige in nachschlagenden Noten von f bis b herabschwebt. Auf a angekommen, setzt aber die erste Violine, sich durch die Oktave a verstärkend, mit sämtlichen Partnern *fortissimo* zum Hauptmotiv an und bringt in vier, wie in Erz gehauenen Krafttakten das Finale, wie das ganze Quartett zum vollst-befriedigenden Abschluß.

Die Wirkung des auf diesen unmittelbaren Schluß aufgesparten *fortissimos* ist nachdem man zuvor volle 24 (mit dem Poco Adagio gar 27!) Takte *pianissimo* gehört, eine unvergleichliche, selbst das große Publikum bei jeder gelungenen Aufführung begeisternde. Zugleich ist der Effekt ein eminent humoristischer, man empfängt (namentlich bei dem langen, einem neckischen Gekicher zu vergleichenden *pianissimo*) ungefähr den Eindruck: der Meister mache sich über sich und über uns lustig, daß wir mit ihm die rätselhafte Frage „Muß es sein?" zuvor so ernst und schwer aufgefaßt haben.

Wir scheiden hiermit von dem Quatuor op. 135, von Beethovens letzten Quartetten überhaupt; wir hoffen, durch hingebend getreue Analyse im steten Zusammenhalt mit der Partitur und lebendiger Vergegenwärtigung des Eindruckes der Aufführung ihren überreichen musikalischen Inhalt, ihre geistige Höhe, zugleich aber nachgewiesen zu haben, daß der Meister auch bei der freiesten, kühnsten Konzeption sich nie ganz der technisch-formellen Logik entschlug — eine Demonstration, welche, kurz bevor die erste Auflage dieses Buches erschienen war, der Musikschriftsteller H. Ehrlich in „Westermanns Monatsheften" als eine besonders lohnende Aufgabe für den Beethoven-Interpreten der Gegenwart bezeichnete.

Das Streichquartett nach Beethoven.

Wir haben die Entwicklung des Beethovenschen Streichquartetts aufmerksam verfolgt, wir haben gesehen, wie sich der Meister aus anfänglich harmlosem, an die Vorgänger anschließendem Tonspiel zu immer selbständigerer, charaktervollerer und großartigerer Gestaltung emporschwang, wie er den vier kleinen Instrumenten orchestrale Macht einhauchte, wie er endlich denselben im Spätherbst seines Lebens das Tiefste und Innerlichste anvertraute und für die völlig neue Tonsprache auch neue Formen fand, ohne aber die „Form“ als solche je ganz zu zerbrechen. Es erübrigt uns nur noch die Frage: wie wurde der Meister von der Mit- und Nachwelt verstanden, welchen Einfluß hat das Beethovensche Streichquartett auf das Kunstschaffen der Epigonen bis zur unmittelbaren Gegenwart ausgeübt?

Gänzlich vereinsamt, als ein Rufender in der Wüste schuf Beethoven seine letzten wunderbaren Quartettmysterien. Nur drei dieser Werke (op. 127, 130, 132) kamen zu des Meisters Lebzeiten zur Aufführung, sprachen aber nur teilweise an, wie die stehende Phrase lautete, mit der ein paar Freunde dem bereits schwer kränkelnden Tondichter die Aufnahme seiner neuesten Schöpfungen in Schuppanzighs Soiréen meldeten.

Beethoven antwortete (wie uns ein Ohrenzeuge, Herr G. v. Breuning, mitteilt) jedesmal ebenso lakonisch: Wird ihnen schon gefallen — wird ihnen gewiß einmal noch gefallen —!

Noch auf dem Totenbette glaubte er fest an seinen Stern für die Zukunft, hatte er sich doch aus Goethes „Westöstlichem Divan“ mit festen kühnen Zügen die bedeutsamen Worte der Einleitung herausgeschrieben: „Mehreren meiner Arbeiten gelang augenblickliche Wirkung; andere, nicht ebenso faßlich und eindringend, bedurften, um anerkannt zu werden, mehrere Jahre. Indessen gingen auch diese vorüber, und ein zweites, drittes, nachwachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte.“

Wenn je eine Prophezeiung sich buchstäblich erfüllte, so ist dies bezüglich der Goetheschen von Beethoven auf seine eigene Lage angewendeten zu sagen.

Gerade jene Werke Beethovens, welche die große Majorität seiner Zeitgenossen verworren, ungenießbar, ja „verrückt“

nannte (das drittgenannte Epitheton widmete man durch mehr denn ein Menschenalter fast allgemein den letzten Quartetten), fesseln und begeistern, ergreifen und erschüttern uns heute am meisten!

Aber es brauchte lange, lange Jahre, ehe sich jene radikale Umwandlung im Verhalten des Publikums zu Beethoven vollzog, es mußten erst die Geister im Sturme ungeheurer politischen Ereignisse gereift sein, es bedurfte außerdem des begeisterten Eintretens wahrhaft berufener Apostel aus der Künstler- und Gelehrtenwelt (wir nennen u. a. nur Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, A. B. Marx, Griepenkerl), es war endlich die enorme Steigerung der reproduktiven Instrumentaltechnik (seit dem zweiten Drittel unseres Jahrhunderts) ein notwendiges Erfordernis, um Beethovens Herrscherreiche auf Erden vollkommene und unumschränkte Anerkennung zu sichern.

Wie plagte sich der sonst so tüchtige und in Beethovens Intentionen eingeweihte Schuppanzigh mit den exorbitanten technischen Schwierigkeiten der „letzten Quartette“! Und wie spielend wurden eben diese Schwierigkeiten später von Künstlern wie Hellmesberger, Laub, Joachim, Wilhelmj, Auer, Heckmann, Brodsky, Rosé, Prill, Fitzner, dem „Böhmischen“ und dem „Brüsseler Streichquartett“ (wir nennen hier nur beispielsweise einige Koryphäen des Quartett-Vortrages) bewältigt, von dem unvergeßlichen Jean Becker ganz zu schweigen, dessen frühzeitigen Verlust wir aufs Tiefste beklagen!

Wie steht es denn nun aber mit der Entwicklung des Streichquartetts als Kunstgattung seit Beethovens Ableben — bis auf den heutigen Tag?

Von Beethovens Zeitgenossen waren im Quartettsatze hervorragend tätig: Franz Schubert, L. Cherubini, L. Spohr. Unter diesen drei Meistern ist es wohl nur Schubert, welchem das Streichquartett als Kunstgenre eine wesentliche Bereicherung zu verdanken hat. Über einzelne Quartettsätze Schuberts ist nämlich der volle Zauber der Romantik ausgegossen, ein Element, das zwar schon Beethoven (man denke an die B-Dur-Symphonie!), ja selbst Mozart (Symphonie in Es) in die Instrumentalmusik eingeführt, welchem aber jene Klassiker in ihrem universalen Schaffen nur ein bescheidenes Plätzchen einräumen konnten, während es seit Schubert gewissermaßen zum treibenden Agens der Instrumentalkomposition wurde.

Schubert selbst ist in dieser Hinsicht von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden: man höre vor allem das wunderbare Adagio seines C-Dur-Quintetts, diesen zu berückenden

Tönen gewordenen Märchentraum einer glühenden Seele! Ein Stück, das bei vollendeter Ausführung immer von neuem ergreift, ja hinreißt und sich als etwas völlig Selbständiges neben die größten Adagios Beethovens stellt.

Nicht immer erscheint aber Schubert in seiner Kammermusik von seinem Beethoven so unabhängig, als in dem oben erwähnten Quintett-Adagio. Der Einfluß des allgewaltigen Zeitgenossen ist z. B. in dem berühmten D-Moll-Quartett (mit den Variationen über das Lied „Der Tod und das Mädchen") unverkennbar. Allerdings erhebt sich sonst dieses Quartett (besonders in seinem ersten Satze) durch Größe der Anlage und poetisch-einheitliche Stimmung zu solch künstlerischer Höhe, daß wir in ihm das überhaupt bedeutendste Streichquartett nach den Beethovenschen erkennen.

Es läßt sich den Rasumoffsky-Quartetten Beethovens etwa in der Art vergleichen, wie Schumann die große C-Dur-Symphonie als „zehnte Muse" den neun Beethovenschen zur Seite setzt. Inwiefern Schubert bei aller blühenden Erfindung seinem Ideal Beethoven an stramm zusammengehaltener Kraft und logischer Konsequenz nachsteht, zeigt sich hier wie dort.

Am allerwenigsten darf man in Schuberts D-Moll-Quartett die geheimnisvolle Tiefe, die feinste und zugleich kühnste Polyphonie, endlich den spezifischen Quartettklang der Beethovenschen „letzten Quartette" suchen, mit denen es ja ziemlich gleichzeitig komponiert wurde. Die großen Schönheiten des D-Moll-Quartetts liegen vielmehr offen da, in kompliziertere kontrapunktische Erörterungen läßt sich der Tondichter nirgends ein, und was die Satzweise anbelangt, so klingt Manches eher vom Klavier übertragen, als aus dem Ensemble der vier Instrumente heraus. Auch ein Charakteristikum, welches das Schubertsche Streichquartett (und nicht bloß das in D-Moll) von dem Beethovenschen bedeutsam unterscheidet.

Von Schuberts (14) Streichquartetten erschienen meines Wissens acht im Druck, leider ist die Mehrzahl dieser Werke sehr unbedeutend. Z. B. zeigen die zwei bei Witzendorf in Wien erschienenen Quartette op. 125 (in Es- und E-Dur) so ganz und gar keine Spuren Schubertschen Geistes, daß man die Angabe in Nottebohms thematischem Katalog: „wahrscheinlich 1824 komponiert" wohl bezweifeln muß.

Unzweifelhaft aus dem Jahre 1824 stammt das A-Moll-Quartett op. 29, in dessen Andante Schubert die Melodie seines B-Dur-Entr'actes aus „Rosamunde" aufnahm. Ein sinnig-liebenswürdiges, durch seine vorwiegend liedmäßige Gestaltung beim Konzert-

publikum sehr beliebtes Werk, steht das A-Moll-Quartett doch nicht auf der Höhe echt Beethovenscher Kammermusik.

Den Stempel der Anfängerschaft tragen Schuberts Quartette in B-Dur (von dem Verleger Spina mit op. 168 bezeichnet) und D-Dur, beide 1814 komponiert, sowie das 1815 geschriebene G-Moll-Quartett (versuchsweise einmal in den sechziger Jahren von Hellmesberger öffentlich vorgeführt). Alle diese Werke, deren Ausführung füglich häuslichen Liebhaberkreisen zu überlassen, könnte man fleißige und freundliche Studien nach Haydn und Mozart nennen.

Dagegen stellt sich das 1826 in zehn (!!) Tagen, nämlich vom 20.—30. Juni, komponierte „Große Quartett in G-Dur op. 161" dem D-Moll-Quartett und dem C-Dur-Quintett würdig zur Seite — mindestens nach Seite des geistigen Gehaltes, während die formellen Schwächen Schubert's: das ermüdende Wiederholen gewisser Melodien und Figuren, das an Stelle organischer Entwicklung tretende musivische Aneinandersetzen, weit mehr auf fallen und stören, als in den zwei andern Werken.

Dafür aber bietet das G-Dur-Quartett wahrhaft großartige Einzelzüge (wie geisterhaft-schaurig das Tremolo im ersten Satze!), und das im Balladenton höchst genial und dramatisch ausdrucksvoll komponierte Andante, das seine düsteren Gespensterschatten tief erschütternd in die Brust des Hörers wirft, würde allein genügen, Schubert's Namen den Unsterblichen im musikalischen Olymp anzureihen.

Während die großen Quartette und das Streichquintett Schubert's noch heute einen der wertvollsten Bestandteile des modernen Konzertrepertoires ausmachen, werden Cherubinis Streichquartette (deren er angeblich sechs geschrieben, unter welchen aber nur drei allgemein bekannt geworden) nur selten mehr öffentlich gespielt. Der Grund liegt in einer überwiegenden Trockenheit und Sprödigkeit der Werke selbst, in denen nur ganz ausnahmsweise ein warmer Gemütston anklingt. Man spürt zwar — wie sich Robert Schumann sinnig ausdrückte — den gebietenden Meister bis in die Fußspitzen hinab, aber dieser Meister bewegt sich in den drei bekannt gewordenen Quartetten (Es-Dur, C-Dur, D-Moll) auf seltsam abgelegenen Pfaden. Bald schreibt er opernhaft überladen (eine besonders in den zwei ersten Sätzen des Es-Dur-Quartetts wahrnehmbare Manier), bald grillenhaft-wunderlich bei Kleinlichem uud Unbedeutendem verweilend. Hinsichtlich der Motivenbildung schimmert als letzter Hintergrund hie und da Haydn hervor, man könnte sagen: Cherubini suche den Haydn'schen Quartettstil in ähnlicher Weise

pompös auszugestalten, wie Hummel Mozart's Klaviersatz. Die echte Quartettpolyphonie wird vermißt, als glanzvoller Beherrscher des Orchesters strebt Cherubini mehr einen virtuosen Masseneffekt an, was ihm denn auch zuweilen (z. B. im Finale des Es-Dur-Quartetts, das einen prächtigen Zug hat) nach Wunsch gelingt.

Fast das ganze C-Dur-Quartett wirkt wie eine vom Orchester für Streichquartett — also jedenfalls nicht glücklich — arrangierte Symphonie. Bei alledem kommen Sätze oder doch Einzelstellen vor, welche sich der Begabung eines der größten Harmoniker aller Zeiten vollkommen würdig erweisen. Der fremdartige Reiz des gleichsam romanzenhaft (in G-Moll) beginnenden Scherzos des Es-Dur-Quartetts besticht stets von neuem, das Trio desselben Satzes ist eines der glänzendsten und dankbarsten Effektstücke der Quartettliteratur. Aber zu völlig Beethoven'scher Geistesgröße erhebt sich Cherubini in dem wunderbaren Schluße des Adagios (A-Moll $^6/_8$) aus dem C-Dur-Quartett. Hier findet man jenes ergreifende Auflösen der Melodie in ihre Urelemente, jene langgezogenen geheimnisvoll verhallenden Töne und jenes Aufhalten des Rhythmus durch thematisch betonte Pausen, wie wir dies alles so oft in Beethoven bewunderten: ich erinnere nur an das Adagio des Harfenquartetts op. 74, Es-Dur. Das ist wie gesagt eine Geistesverwandtschaft Cherubini's mit Beethoven im einzelnen. Der Totaleindruck des Cherubini'schen Quartettschaffens dagegen flößt dem Hörer Respekt ein, bewegt ihn aber nicht tief innerlich, am allerwenigsten ist ein Fortschritt über Beethoven hinaus zu entdecken.

Die in den letzten Zeilen enthaltene Bemerkung trifft ganz wie Cherubini auch L. Spohr. Spohr hat das Feld der Quartettkomposition überaus fleißig angebaut, nicht weniger als 33 Streichquartette (dazu noch sieben Streichquintette, ein Streichsextett und vier Doppelquartette) verdanken ihm ihre Entstehung. So edel empfunden und formvollendet nun mehr oder minder alle diese Werke sind, so stehen sie doch der Gegenwart bereits ziemlich fremd gegenüber. Erstlich durch eine gewisse Weichlichkeit und Süßlichkeit, von welcher Spohr als Komponist überhaupt nie ganz freizusprechen ist, sodann durch das stellenweise Überwuchern von Formalismen, ein Übelstand, welcher namentlich den Scherzo- und Finalesätzen des Meisters (der er ja immer bleibt) anhaftet und, wenn man eine größere Anzahl seiner Kompositionen nacheinander hört, geradezu ernüchternd wirkt. Ferner muß zugegeben werden, daß in vielen der Spohr'schen Quartette, so vornehm und echt künstlerisch sie sonst

komponiert sind, der Primgeige eine unverhältnismäßige Bevorzugung zuteil geworden. So manches spätere Quartett von Spohr klingt faktisch wie ein (versteht sich: klassisches und beseeltes) Violinkonzert mit Triobegleitung, nicht wie ein konsequent durchgebildetes vierstimmiges Ensemble.

Wie anders bei Beethoven, wo alle Stimmen völlig gleichberechtigt erscheinen und zum Träger einer poetischen Idee werden, welch letztere nicht immer der allein bestimmende Faktor des Spohr'schen Quartettsatzes ist. Im Gegenteil, Spohr vergißt faßt nie, die Primgeige in seinen Quartetten mit möglichst dankbaren, (allerdings stets thematisch entwickelten) Spielfiguren zu bedenken. Man vergleiche damit Beethoven's berühmtes zu Schuppanzigh über das F-Dur-Quartett op. 59 geäußertes Wort: Glaubt er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist über mich hommt? — und man sieht sofort, wie weit die Pfade der beiden Tondichter auseinanderliegen.

Es ist ja überdies aus Spohr's Biographie bekannt, daß er die sechs ersten Beethoven'schen Quartette (op. 18) als seine „Lieblingsquartette“ über alles schätzte, während er sich gegen die späteren Schöpfungen seines großen Zeitgenossen spröde, mitunter selbst schroff-ablehnend verhielt; die letzten Quartette Beethovens verurteilt er als „barock und unverständlich“ in Bausch und Bogen.

Von Spohr's größeren Kammerkompositionen hat sich wohl am frischesten das Doppelquartett in E-Moll erhalten, dessen erster Satz das prächtige reversierte Oktaventhema aus Mozart's D-Dur-Symphonie (in Köchels Katalog Nr. 385) so geistreich auf Sextengänge übersetzt. Unter den Streichquartetten im engeren Sinne heben wir beispielsweise je eines in D-Moll und in G-Dur und das in Es-Dur op. 58 als relativ bedeutend und noch heute ziemlich wirksam hervor. Gewiß wird man ab und zu einem Spohr'schen Streichquartette auch jetzt noch in öffentlichen Kammermusikproduktionen mit Freude und Pietät begegnen, das eigentliche tiefere Interesse ist aber längst dahin, und neben der alles überstrahlenden Sonne „Beethoven“ wird der einst so glänzend leuchtende Stern „Spohr“ am musikalischen Himmel kaum mehr bemerkt.

An den 34 Quartetten und 36 Quintetten des von den Zeitgenossen Spohr als ebenbürtig gegenüber gestellten, heute aber völlig antiquierten Vielschreibers Onslow rasch vorübergehend, gelangen wir in jene Epoche der Musikgeschichte, welche vom Tode Beethoven's bis etwa zum Revolutionsjahr 1848 reicht, und treffen hier als die zwei bedeutendsten Koryphäen der Quartett-

musik die damals tonangebenden Geister im Konzertsaale überhaupt: Mendelssohn und Schumann.

Mendelssohn hat sieben Quartette geschrieben, Schumann nur drei, aber diese Trias wiegt geistig die mehr als doppelt so große Zahl der einschlägigen Werke seines Rivalen reichlich auf, selbst wenn wir zu letzteren noch seine zwei vielfach anziehenden und oft gehörten Streichquintette (in A-Dur und B-Dur) hinzurechnen.

Nicht, als ob Schumann die Quartettform als solche irgendwie erweitert hätte, im Gegenteil, die reichere großartigere mehr polyphon durchgebildete Form ist entschieden auf Seite Mendelssohn's. Aber Mendelssohn's Formglätte berührt uns heute, wie überhaupt in seinen größeren Werken, so ganz besonders in seiner Kammermusik (und da wieder vornehmlich in den späteren, äußerlich am luxuriösesten ausgestatteten Quartetten) nicht selten frostig. Es spricht wohl mitunter ein warm fühlender Mensch, selten aber ein eigentlich tiefes Gemüt aus diesen Tönen, es pulsiert keine echte Leidenschaft, an deren Stelle vielmehr eine gewisse äußerlich leidenschaftliche Geschäftigkeit tritt, welche minder scharf Hinhörende wohl für das wahre Pathos zu nehmen geneigt sein dürften. Wer sich aber je von dem Sturmesodem Beethoven'scher Herzensglut erschüttern ließ, erkennt sofort gerade in den regsamsten der Mendelssohn'schen Quartettsätze (besonders der je ersten und letzten der Trias op. 44) ein Feuer, das zwar lustig flackert, aber wenig oder garnicht erwärmt. Dabei läuft viel konventioneller Zierrat mit, es dominiert eine Passagenbildung, die zu Mendelssohn's Zeit neu gewesen, aber heute, nachdem sie längst Gemeingut aller geworden, oft als inhaltloses Phrasenwerk erscheint, und mit der thematischen Erfindung steht es größtenteils ebenso. Wir erschrecken beinahe über uns selber, wie kühl und gleichgiltig uns ein Werk in der Art des Mendelssohn'schen E-Moll-Quartetts läßt: welch ein Aufwand von Wissen, von Fleiß und Mühe und wie gering die erzielte Wirkung!

Man vergleiche den ersten Satz dieses E-Moll-Quartetts mit dem letzten aus Mozart's G-Moll-Symphonie!

Nahezu derselbe Hauptgedanke aber wie verwendet ihn Mozart, wie Mendelssohn! Bei all seinen knappen Dimensionen strahlt das heute 122 Jahre alte Finale der G-Moll-Symphonie noch immer in unvergänglicher Jugendfrische: wer vermöchte dies von dem mehr als ein halbes Säkulum später geschriebenen Quartettsatz Mendelssohn's zu behaupten?

Relativ am frischesten haben sich in den Mendelssohn'schen Quartetten einige Mittelsätze mit ihrem liebenswürdigen Elfenhumor erhalten, vor allem die wirklich reizende Canzonetta in G-Moll aus dem Es-Dur-Quatuor op. 12, einem Jugendwerke, das in Wien alle späteren Quartette des Komponisten geistig überlebte. In das sonst ganz in der bekannten (leider nachgerade auch verblassenden) Elfenmanier konzipierte Scherzo des Es-Dur-Quartetts op. 44 klingt hie und da ein eigenartig melancholischer Balladenton hinein und eine sehr edle und weihevolle Stimmung erfüllt das Adagio (3/4, As-Dur) desselben Werkes. Doch selbst hier, wo der Künstler offenbar sein Bestes geben will, wie weit ist er doch von der ursprünglichen Herzlichheit der vorbildlichen langsamen Sätze aus Mozart's C-Dur-Quartett und Beethoven's op. 74 (Harfenquartett).

Biographisch interessant ist Mendelssohn's großes Quartett in F-Moll op. 80, das düsterste derartige Werk, welches er geschrieben: er soll in demselben seinem tiefen Schmerz über den Verlust der Lieblingsschwester Fanny Ausdruck gegeben haben. In diesem Sinne hat das Adagio des Quartetts etwas Ergreifendes, es klingt hier jene gefaßt wehmütige Stimmung an, in welcher wir einen Kranz auf das Grab eines teuren Wesens legen.

Die übrigen Sätze des F-Moll-Quartetts jagen vorüber wie vom Sturm gepeitscht, so recht zu Herzen dringen will leider als Ganzes auch diese Komposition heute nicht mehr.

Dagegen die dre Quartette (in A-Moll, F-Dur und A-Dur) von Schumann! Man darf sie nicht mit den großen Beethovenschen vergleichen, da sie sonst zu viel verlieren würden, insbesondere erschienen ihre ersten Sätze, mit dem Maßstabe Beethovenscher Gedankenentwicklung gemessen (bei aller charakteristischen Bestimmtheit der Motive), klein, fast nur skizzenhaft. Legt man aber nicht diesen höchsten Maßstab an, so kann man sich an Schumanns Quartetten, diesen echten Tondichtungen, die nichts anderes sein wollen, als Tondichtungen, und darum das gesamte technische Element in den reinsten seelischen Ausdruck auflösen, nur innigst erfreuen.

Wie duftig und blühend, wie warm und liebenswürdig das alles ist! Man merkt diesen bald schwärmerisch angehauchten, bald geistvoll scherzenden Tonpoesien auch bei nur ganz flüchtigem Anhören sofort an, daß sie ihr Autor in glücklichster Stimmung geschrieben. Und das trifft in der Tat zu; Schumann komponierte die Quartette 1842, zwei Jahre nachdem er seine geliebte Clara zum Altar geführt: so lacht denn aus vielen

Stellen dieser Werke die ganze Seligkeit eines jungen Eheglückes. So weit man blickt, reiner blauer Himmel: kein Wölkchen scheint ihn zu trüben.

Schumann hat die Quartette dem stets meisterlich klaren und maßvollen Mendelssohn gewidmet, mit welchem ihn das schönste, selbstloseste Freundesverhältnis verband, vielleicht mag auch dieser Umstand zur Erklärung dienen, warum Schumann gegen seine sonstige Art hier so überraschend klar, einfach und durchsichtig, ja man könnte sagen modern-Mozartisch schrieb.

Bei alledem ist der Einfluß der letzten Beethovenschen Werke, in deren innerstes Wesen von allen schaffenden Tonkünstlern zuerst Schumann eindrang, nicht zu verkennen. Er verrät sich nicht nur in so mancher rhythmischen und harmonischen Wendung, sondern ganz besonders in frappanten, den „letzten Quartetten“ abgelauschten Klangeffekten, basiert auf langgezogene Ganznoten, auf plötzlich auftretende leere Quinten (vornehmlich in hoher Lage, *pianissimo* genommen), auf überraschende Pizzicati u. dgl. m.

Als Beispiel mag das variierte Adagio (in As) aus dem F-Dur-Quartett dienen. So gewiß dieses Adagio einer der reiz und seelenvollsten Sätze Schumanns ist, so gewiß es nur von Schumann geschrieben werden konnte, so gewiß wäre es ohne Beethovensche Prämissen nie zustande gekommen.

Wie denkt man schon bei der seltenen breiten Zwölfachtel-Gliederung des Themas an das offenbar zunächst vorbildlich gewesene Adagio gleicher Tonart aus Beethovens Es-Dur-Quartett op. 127, wie erinnern die sich ineinander schiebenden Harmonien der vierten Variation an anderes in Beethoven (z. B. an das $^6/_8$-Andante im ersten Finale des „Fidelio“) und wie bildet sich endlich durch geflissentliche Betonung einiger Noten eine direkte Beethoven-Reminiszenz (an den zweiten Satz der E-Moll-Sonate op. 90) heraus!

Übrigens nehmen diese Anklänge Schumanns Komposition nichts von ihrem künstlerischen Wert, und die Gegenwart wäre glücklich zu preisen, wenn ihr im allgemeinen die Adagio-Sätze so spontan und unmittelbar vonstatten gingen, wie jener blühende Variationenkranz dem Tondichter des „Manfred“.

Wenn wir nun der musikalischen Produktion unserer Zeit näher treten, so fällt einem unwillkürlich die rege Beteiligung fast der gesamten nicht bloß deutschen, in den letzten Jahrzehnten besonders slavischen Künstlerschaft an der ernsten und schwierigen Quartettarbeit auf, so daß man hier ein bekanntes

Dichterwort neu anwenden könnte „Nicht an wenige stolze Namen ist das Streichquartett der Gegenwart gebannt.“

Wer, der mit der einschlägigen Literatur näher vertraut, könnte bestreiten wollen, daß, wie Brahms heute überhaupt an der Spitze der modernen absoluten Musik stehe, so auch sein Streichquartett und -quintett den ersten Rang unter den zeitgenößischen Produktionen einnehmen? — Aber Brahms erscheint in diesem Falle mehr wie ein primus inter pares, es ist kein so inkommensurabler Abstand von seinem Quartettschaffen und dem einer stattlichen Anzahl anderer modernen Künstler, als er rücksichtlich des Beethovenschen Quatuors und jenes der Zeitgenossen des Tonriesen, ja selbst bezüglich Schumann und Mendelssohn im Verhältnis zu den meisten übrigen Kammermusikern ihrer Zeit zu konstatieren ist.

Die Vielschreiber der Beethoven'schen Epoche, welche ihre Quatuors gleich zu Dutzenden auf den Musikmarkt warfen, wie Pleyel, Romberg und Krommer, selbst der edlere Onslow, sind heute vollkommen vergessen, nicht minder die Quartette von Veit und Reissiger, von L. Fuchs, Sobolewski, Decker, H. Hirschbach, Schapler, Verhulst und anderen namhaften Musikern der vierziger Jahre, deren R. Schumann in seinen „Gesammelten Schriften“ mit aller Achtung gedenkt. Dagegen dürfen wir wohl annehmen, daß, neben der alles überragenden Kammermusik Brahms' jene der bedeutendsten Mitstrebenden aus derselben Periode auf diesem Gebiete — ich nenne hier als Quartettisten namentlich Volkmann, Dvorák, Tschaikowsky und Goldmark — die ihnen gebührende Beachtung finden werden.

Zu der künstlerischen Reife und Vertiefung des modernen instrumentalen Kunstschaffens überhaupt und des Streichquartetts insbesondere hat das Revolutionsjahr 1848 viel mehr beigetragen, als sich die Masse träumen läßt.

Nach den welterschütternden politischen Stürmen trat zunächst eine gewisse Ermüdung und Ernüchterung auch in Kunstsachen ein, ihr folgte eine Periode der Sammlung. Noch nicht recht der Ziele klar, die die neue instrumentale Kunst (sofern sie absolute Musik blieb) einschlagen sollte, versuchte man, sich bei den Meistern der Vergangenheit Rates zu erholen, man warf sich mit wahrem Heißhunger auf deren Partituren, die massenhaft auftauchenden spottbilligen Klassikerausgaben kamen dieser Zeitströmung eben recht.

Als man dann endlich zum Selbstschaffen überging, beherrschte ein gewisser, allerdings edler Eklektizismus die Produktion, mit Vorliebe imitierte man Mendelssohn und den erst

jetzt zu verdienter Würdigung gelangenden Schumann, eigenartige Charakterköpfe bildeten sich erst im Laufe der Jahre aus dem zwar ernsthaften, aber durch und durch epigonenhaften Musiktreiben heraus.

Immer mehr stellte sich die Überzeugung fest, daß das Streichquartett der wahre Probierstein des gebildeten und gediegenen Musikers sei, daß man ohne die eingehendsten Vorstudien kein Quartett mehr schreiben könne und dürfe, und endlich, daß, um in dieser Kunstgattung das relativ Höchste zu leisten, was einem Jedem nach seiner individuellen Begabung verliehen, die Nachahmung der bestechenden Manieren Mendelssohn's und Schumann's nicht mehr ausreichend sei, sondern man unbedingt zu dem größten und tiefsten Meister zurückkehren müsse: zu Beethoven! Das ist denn nun auch wirklich geschehen.

Aus der liebevollen Versenkung in den Geist der letzten Beethoven'schen Quartette — unter Zutritt Franz Schubert'scher und Schumann'scher Elemente, ferner basiert auf die von J. S. Bach überkommene kontrapunktische Meisterschaft — ist das Brahms'sche Streichquartett hervorgegangen. J. Raff pflanzte in seinen Quartetten (deren er zehn hinterließ) gleich anfangs die Fahne Beethoven's auf. Bei Volkmann ist es interessant zu beobachten, wie von Werk zu Werk immer mehr der Formalismus Mendelssohn's dem Beethoven'schen Ideale weicht. Wesentlich auf Beethoven gestützt, jedoch unter deutlich erkennbaren Influenzen Schumann's und der neudeutschen Schule erscheint Goldmark's B-Dur-Quartett, eines der charaktervollsten Kammerstücke der Gegenwart, das von keinem strebsamen Musiker ignoriert werden sollte.

Gleichsam aus der innersten Seele Beethoven's spricht das Adagio (Ges-Dur) von Anton Bruckner's F-Dur-Quintett zu uns, ein seraphisch verklärter Tonsatz, an Zartheit und Idealität von keinem anderen übertroffen. Wie köstlich übrigens auch sonst fast alle Themen dieses ebenso gemüt- als phantasievollen F-Dur-Quintetts erfunden sind, wie reich und originell die Ausführung — trotz einiger echt Bruckner'scher Wunderlichkeiten, wie sie namentlich im Finale mehr hervortreten —, davon belieben sich die Leser aus der (bei Gutmann in Wien erschienenen) Partitur oder noch besser, sind sie selbst geübte Spieler von Streichinstrumenten, durch lebendige Wiedergabe des genialen Werkes zu überzeugen.

Allerdings fallen die echt sinfonisch rauschenden Schlüsse der beiden Ecksätze, sowie manche andere Stellen ein bißchen aus dem Rahmen der Kunstgattung heraus.

Bruckners Quintett erscheint hiermit nicht so sehr speziell als solches gedacht, es ergänzt vielmehr gewissermaßen das grandiose orchestrale Schaffen des kühnen, gewaltigen Sinfonikers, sich zu demselben nach seines Biographen R. Louis treffendem Wort etwa verhaltend wie die Kartons eines Freskomalers zu seinen ausgeführten Monumentalbildern.

Das erklärt zugleich wohl am besten, warum dieses F-Dur-Quintett (in Wien übrigens seit der ersten öffentlichen Aufführung durch Hellmesberger — 8. Januar 1885 — ein Lieblingswerk des Publikums geworden!) bei Bruckner ganz vereinzelt geblieben und noch mehr, daß er nicht auch Streichquartette geschrieben.

Zwischen Brahms und Volkmann, den eigentlichen Rivalen auf dem Gebiete des Streichquartetts, ehe Dvořák, Tschaikowsky, Grieg auftraten, hat einst ein Leipziger Kritikus die Parallele gezogen: Brahms wäre der Beethoven, Volkmann der Mozart des modernen Streichquartetts. Der Vergleich hinkt sehr bedeutend, wenn man auf den thematischen Gehalt der betreffenden Werke näher eingeht, enthält aber ein Körnchen Wahrheit, insofern man mehr die formelle Gestaltung ins Auge faßt oder die Klangwirkung berücksichtigt. Volkmann liebt in seinen Quartetten plastisch gegliederte, leicht faßliche, Brahms (namentlich in den Adagios) langatmige, gleichsam unendliche Melodien. Von Volkmann machen einige Quartette, z. B. die in G-Moll und E-Moll, in ihrer Anlage und Durchführung ohne weiteres den Eindruck des Klassischen, während bei Brahms ein romantischer Zug vorherrscht, manchmal (in dem sonst hochinteressanten B-Dur-Quartett) ein gewisses Ringen mit dem Stoff bemerkbar wird.

Man wird übrigens Brahms' Quartettschaffen nicht völlig gerecht, wenn man nicht seinen drei Streichquartetten (in C-Moll, A-Moll und B-Dur) noch die beiden Streichquintette, das in F-Dur (mit dem herrlich meisterhaften ersten Satz und dem Beethoven'sch ergreifenden Adagio-Schlusse) und das so überaus klangschöne, später geschriebene in G-Dur hinzugesellt. Von den zwei so hochbedeutenden Sextetten Brahms' und dem wundervollen Klarinettquintett sprechen wir absichtlich nicht, weil sie doch in bezug auf thematische Kombination und Klangeffekt wesentlich andere Ziele verfolgen, als ein Streichquartett.

Wir können uns schließlich nicht versagen, als besonders eigentümliche und ergreifende Sätze in Brahms' Quartettmusik das Andante des A-Moll-Quartetts und das D-Moll-Intermezzo mit obligater Viola aus dem B-Dur-Quartett einzeln anzuführen, in technischer Hinsicht aber den dritten Satz des C-Moll-Quartetts,

der uns immer als ein kleines Wunder von Stimmführung erschien, wie von einem zweiten Sebastian Bach im modernen Gewande geschrieben.

Unter den Volkmann'schen Quartetten, die leider immer seltener im Konzertsaal erscheinen, haben sich — wenigstens nach der individuellen Empfindung des Schreibers dieser Zeilen — die in bescheidenen Dimensionen angelegten (in G-Moll, G-Dur und E-Moll) viel frischer erhalten, als die großartig intentionierten in A-Moll und F-Moll, unter welchen der Komponist selbst das letztgenannte für sein bedeutendstes Quatuor hielt.

In eigentümlich geistreicher Weise hat Volkmann in dem Scherzo seines Es-Dur-Quartetts, des am spätesten komponierten, das immer etwas bedenkliche Problem des Fünfvierteltaktes gelöst. Sonst erreicht dieses Es-Dur-Quartett wohl nur an Meisterschaft der Faktur, aber nicht an sinnlicher Frische seine Vorgänger.

Nicht weniger als acht Streichquartette (darunter Nr. 6 und 8 in Suitenform, Nr. 7 D-Dur „Die schöne Müllerin" überschrieben) komponierte Joachim Raff († 1882), von Anton Rubinstein († 1894) besitzen wir deren sogar zehn. Aber diese sämtlichen Quartette sind wenigstens in Wien schon seit Jahren vom Spielplan völlig verschwunden. Bei Raff (dessen D-Moll-Quartett einst „große pathetische Züge nachgerühmt worden) mag die von aller äußeren Formglätte nicht hinlänglich verdeckte innere Kühle die zunehmende Gleichgültigkeit des Publikums verschuldet haben. Bei dem erfindungsreicheren, wärmer empfindenden Rubinstein verhinderten im Gegenteil mehr formelle Schwächen infolge nicht ausreichender Selbstkritik — diesbezüglich ein direktes Widerspiel zu Brahms Kunstschaffen! — bleibende Teilnahme der Hörer, zum mindesten außerhalb der russischen Heimat des als Virtuose bis zuletzt vergötterten Autors. In Wien wurde bei Lebzeiten Rubinsteins mitunter auch sein Streichquartett in C-Moll op. 17 Nr. 2 öffentlich gespielt, aus welchem immer das Adagio wegen der eigentümlichen, an Orgel und Blasinstrumente erinnernden Klangeffekte am meisten ansprach.

Während in den österreichischen und reichsdeutschen Konzertsälen die Instrumentalkompositionen Anton Rubinsteins († 1894) immer seltener vor dem Publikum erscheinen, drang um so entschiedener die Muse eines anderen russischen Meisters durch, der dem berühmten Landsmann im Tode ein Jahr vorausgegangen war: Peter Tschaikowskys. Namentlich durch seine drei letzten großen Symphonien und hier wieder vor allem

durch die allerletzte in H-Moll („pathétique" genannt), mit ein Hauptbeherrscher des modernen Konzertrepertoires geworden (nach seinem viel beklagten frühen Tode sogar noch weit mehr als zuvor!), wird er noch immer auch als Kammerkomponist geschätzt, und ist von seinen drei Streichquartetten das erste in D-Dur op. 11, als in hohem Grade originell, pikant und teilweise auch stimmungsvoll, in Wien besonders beliebt.

Von komponierenden Landsleuten Tschaikowsky's, welche die von diesem bedeutendsten Vertreter der russischen Musik im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gegebenen Anregungen auf dem Gebiet des Streichquartetts in ihrer Art geistvoll — mehr oder minder national hervortretend — weiter führten, nennen wir den noch etwas früher (1887) dahingegangenen Alexander Borodin, dessen erstes, besonders durch sein feines kontrapunktisches Motiven-Gewebe anziehendes, Streichquartett in A-Dur merkwürdiger Weise im ersten Satz an ein Thema aus Beethoven's Es-Dur-Klavierkonzert anknüpfte, während das Finale sich ausgesprochen „russisch" gibt.

Dann die eben so fruchtbaren als satzgewandten lebenden Tonsetzer Alexander Glazounow und Sergei Taneïew, welche beide je fünf Streichquartette schrieben, unter denen das in A-Moll op. 64 des erstgenannten Autors (stark auf virtuose Effekte angelegt, aber in diesen sehr brillant und dankbar) als ein Prachtvortrag des „Brüsseler Streichquartetts" in Wien einen förmlichen Jubel gerade beim „großen Publikum" erregte, während die minutiös durchdachten Streichquartette Taneïew's (in Wien u. a. von Rosé, Fitzner und dem Prager „Böhmischen Quartett" aufgeführt) sich mehr mit der Hochachtung der Kenner begnügen mußten, bei diesen aber den Ruf des Komponisten als des heute wohl bedeutendsten lebenden russischen Kontrapunktisten vollauf rechtfertigten. Außerhalb Rußland kaum bekannt geworden sind das Streichquartett (C-Moll op. 45) des noch lebenden Veteranen der Jungrussischen Schule, César Cui (geb. 1835), sowie jenes in F-Dur op. 12 Rimsky-Korssakow's, der nach dem Tode Tschaikowsky's bis zu seinem eigenen Hinscheiden (22. Juni 1908) hauptsächlich durch seine echt nationalen Opern als der erste lebende Tonsetzer im Zarenreiche galt.

Dagegen haben sich die zwei Streichquartette (op. 11 G-Dur und op. 35 A-Moll) eines talentvollen landsmännischen Schülers Rimsky-Korssakow's, A. Arensky († 1906), durch gefällige Melodik und klare Faktur (beides teils auf Tschaikowsky, teils — und dies noch mehr — auf dem europäischen Westen bis

zu Brahms weisend, auch im Auslande Freunde erworben. Ebenso die hierher gehörigen tüchtigen Arbeiten (je ein Streichquartett) zweier noch lebender Schüler Taneïew's, R. Glière (geb. 1875, in Kiew) und Paul Juon (geb. 1872 in Moskau), welch' letzterer auch den Unterricht Arensky's genossen, dabei aber — für einen Russen jedenfalls merkwürdig — fast ganz in den Bahnen Brahms' wandelt.

Unverkennbare Anklänge an Brahms finden wir auch in den zahlreichen (nicht weniger als zehn!) Streichquartetten des tschechischen Vollblutmusikers Anton Dvorak († 1904), der zunächst von Beethoven und Schubert ausgehend, aber auch nirgends seine nationale Eigenart verleugnend, wohl unter allen slavischen Tonsetzern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der größten Lust und Liebe und am meisten Beruf zur Sache die genannte edle Kunstgattung pflegte. Es muß dabei freilich dem individuellen Empfinden nicht slavischer, insbesondere deutscher Musikfreunde überlassen bleiben, ob sie beim Anhören von Dvoráks ebenso erfindungs- als kunstreichen, namentlich in den Adagios oft berückend klangschönen Streichquartetten nicht doch an gewissen allzu prononziert nationalen, sich dem banalen Polka-Rhythmus nähernden Partien Anstoß nehmen.

Das soeben geäußerte Bedenken mag vielleicht auch den zweiten Satz von F. Smetana's, namentlich durch die hinreißende Wiedergabe seitens des (älteren) Prager „Böhmischen Streichquartetts“ berühmt gewordenen E-Moll-Quartett „Aus meinem Leben“ treffen, da dieses schneidige kapriziöse Quasi-Scherzo (übrigens auffallend „Schumann'sch“ beginnend!) geradezu mit „Allegro moderato à la Polka“ bezeichnet erscheint. Schreiber dieses hat aber eben hier die nationale Rhythmik als so recht zu dem persönlichen Lebensbilde gehörig, das der genial veranlagte, zuletzt so tief unglückliche tschechische Tondichter gleich anschaulich wie ergreifend nach und nach vor unserem geistigen Auge entrollt, nie gestört. Er hält vielmehr Smetana's E-Moll-Quartett als ein Stück edelster, durch feste, klar heraustretende Form vollkommen berechtigter Programmusik für eine Perle der Kunstgattung. Wie fast Beethoven'sch tief empfunden ist das Adagio und wie rührend der Ausgang des Finales mit der zwar realistisch erschreckenden, aber durchaus nicht peinlich verletzenden Andeutung des sich ins Ohr des Unglücklichen einnistenden $\overline{\overline{\overline{e}}}$, den Beginn seiner verhängnisvollen Ertaubung bezeichnend und damit zugleich das Ende des bisherigen freudigen Kunstschaffens. Das Ergeben ins Unvermeidliche. wie es dem

leise erklingenden Moderato-E-Dur am Schluße zu entnehmen, hätte auch Beethoven (an welchen Meister man hier wieder auffallend erinnert wird) in Tönen nicht schöner ausdrücken können.

Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß Smetana, (dieser neben Dvorák anerkannt bedeutendste Tondichter der Tschechen, in der Oper dem Rivalen sogar weit überlegen) für seine musikalische Autobiographie „Aus meinem Leben" noch eine Fortsetzung plante, und zwar in Form eines zweiten Streichquartetts (D-Moll). Dasselbe sollte, wie wir aus B. Wellek's interessanter Smetanabiographie (Prag 1895 bei H. Dominicus) erfahren, das „wirre Sausen und Schwirren der Musik in den Ohren eines Menschen, der das Gehör verloren", darstellen.

Ein gräßlicher, gänzlich unmusikalischer Vorwurf, schon den nahen Wahnsinn ankündigend, von dem ein erster Ausbruch auch wirklich in geradezu furchtbarer Weise erfolgte und zwar zwischen dem Beginn des neuen Streichquartetts (Sommer 1882) und seiner Vollendung (März 1883) in lichten Momenten während der bereits eingetretenen unheilbaren Nervenkrankheit, welcher der Ärmste endlich am 12. Mai 1884 erlag. Selbstverständlich erscheint eine öffentliche Aufführung von Smetana's zweitem Quartett für immer ausgeschlossen.

Neben den „Matadoren" Smetana und Dvořák und vielfach von diesen angeregt mögen von tschechischen Quartettkemponisten noch genannt werden: die bereits verstorbenen Karl Bendl (1883—1897; bemerkenswert sein von den „Böhmen" wiederholt aufgeführtes F-Dur-Quartett), Zdenko Fibich (1850—1900) und Ottokar Novaček (1866 zu Temesvar geboren, aber entschieden slavischer Nationalität, 1900 in New-York gestorben, Verfasser eines Es-Dur-Quartetts, das den frühen Tod des talentvollen Künstlers allgemein bedauern ließ) — weiter die noch lebenden Tonsetzer: Vitezslav Novák (geb. 1870; wie Dvořák ein Schützling Brahms' auch bezüglich der Vermittlung des Simrock'schen Musikverlages), eine eigenartig kühn strebende Individualität, die sich etwas bizarr auch in seinem D-Dur-Quartett op. 35 (in Wien durch das Prager Sevcik-Quartett eingeführt) ausspricht, Josef Suk, (geb. 1874), der zweite Geiger des (älteren) „Böhmischen Streichquartetts", endlich Miroslaw Weber (geb. 1854 in Prag), dessen interessantes zweites Streichquartett (H-Moll op. 2) bei der Quartettkonkurrenz in St. Petersburg 1891 preisgekrönt wurde.

Das wohl überhaupt bedeutendste Kammermusikwerk, das wir dem skandinavischen Norden verdanken, ist Edvard Grieg's

(1843—1907) Streichquartett in G-Moll op. 27. Ein getreues künstlerisches Abbild der poetischen (namentlich auch nationalen) Eigenart ihres Schöpfers, weist die hochoriginelle Tondichtung doch auch, insbesondere durch die kühne förmlich sprechende Polyphonie im ersten Satze, auf ein genaues Studium der „letzten Quartette“ Beethoven's hin. Im Wiener Quartett-Spielplan errang Grieg's G-Moll-Quartett durch ausgezeichnete Aufführungen seitens des „Böhmischen“ und des „Brüsseler Streichquartettes“, des einheimischen „Quartett Rose“ usw. einen besonderen Ehrenplatz. Die eingehendste kritische Würdigung aus fachmännisch berufenster Feder aber fand das ausgezeichnete Werk seiner Zeit namentlich als spezifisch nordische Tondichtung durch Prof. Dr. Hermann Kretzschmar im Leipziger „Musikalischen Wochenblatt“ (Jahrgang 1884; Seite 512). Erst in beträchtlicher Entfernung von Grieg's G-Moll-Quartett, sodann aber als immerhin bemerkenswert, wären die hierher gehörigen Werke seiner Landsleute im engeren Sinne d. h. Norweger zu nennen: Christian Sindings (geb 1856; Streichquartett A-Moll op. 70: die Mittelsätze besonders volkstümlich anziehend, die Ecksätze vielleicht zu orchestral gedacht) und Joh. Svendsens (geb. 1840; Streichquartette op. 1 und 20: hier mehr Mendelssohn-Nachfolge, wie manchmal bei Gade als ausgesprochen „nordische“ Haltung). Dann die zwei nicht uninteressanten aber teilweise auch noch unter Mendelssohn-Schuman'schem Einfluß stehenden Streichquartette (op. 2, B-Dur und op. 14, C-Moll) des jedenfalls als Musikdramatiker weit bedeutenderen Schweden Wilhelm Stenhammar (geb. 1871).

Machen wir von der Heimat Gustav Adolf's, Oehlenschläger's und Thorwaldsen's einen jähen Sprung nach dem schönen Süden, wo ja gerade auch skandinavische Künstler — und unter ihnen besonders Grieg — so gern Erholung suchten, so überrascht uns hier von in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschriebenen Streichquartetten italienischer Autoren vor allem ein solches des 1901 dahingeschiedenen berühmten Maëstro Giuseppe Verdi (E-Moll, in Neapel geschrieben und daselbst im Hause des Meisters am 1. April 1873 zum ersten Mal aufgeführt). Ein kontrapunktlich ganz respektables Werk, weniger an den Komponisten des „Rigoletto“ und „Trovatore“, als an jenen der „Aida“ und besonders des „Manzoni-Requiems“ erinnernd im fugierten Finale sogar etwas gelehrt tuend, vom erhabenen Standpunkt Beethoven's (den übrigens Verdi außerordentlich verehrte) allerdings weniger belangreich. Da interessiert schon mehr das auch in Wien (u. a. von den Böhmen“)

wiederholt beifällig aufgeführte Cis-Moll-Quartett op. 17 des geistvollen und ernst strebenden Liszt-Schülers Giovanni Sgambati (geboren in Rom 1843), ein Werk, welches wie andere des vielfach von edlerer deutscher Musik beeinflußten italienischen Künstlers, Richard Wagner's (!) Empfehlung (!) an seinen Hauptverleger Schott in Mainz gar wohl rechtfertigen konnte. Zeigen sich schon bei Sgambati (obschon er mehr der „neudeutschen Schule“ zuneigt) vereinzelte Brahms-Anklänge, so scheint einem jungen in neuerer Zeit bekannt und beliebt gewordenen Tonsetzer, der zum Teil seine Kompositionsstudien in Wien gemacht, Leone Sinigaglia (geb. 1868 in Turin). Brahms mitunter gradezu Hauptvorbild. Hat er doch sogar ganz hübsche, freilich durchaus nicht tiefe Variationen für Streichquartett über ein Thema von Brahms geschrieben (erstmalig im kleinen Gewandhaussaal zu Leipzig 18. Februar 1905 öffentlich gespielt). Hier, wie auch in seinem wiederholt beifällig (in Wien zuerst von den „Brüsselern“ 1905) aufgeführten D-Dur-Streichquartett op. 27, erfreut vor allem die leichte, flotte, saubere, klare Schreibart; einen ausgesprochenen Charakterkopf darf man aber in diesem halb germanisierten Italiener nicht suchen.

Das Interessanteste, was uns im Laufe der letzten 20 Jahre Frankreich an vierstimmiger Streichmusik gesandt, ist wohl Claude Debussy's (geb. 1862) G-Moll-Quartett op. 10 (in Wien ein viel bewunderter Meistervortrag der „Brüsseler“, die es auch zuerst im März 1906 daselbst aufführten). Der kühne Neuerer welcher in seinen späteren Werken, von fast jeder herkömmlich plastischen Melodik absehend, so sezessionistisch wunderliche. nie dagewesene Klangwirkungen erstrebende Bahnen einschlagen sollte, verbleibt in seinem G-Moll-Quartett (vielleicht entfernt von Grieg's oben erwähntem Meisterwerk gleicher Tonart beeinflußt) doch vorwiegend auf festem musikalischen Boden. Wenigstens in den zwei Mittelsätzen (einem äußerst originellen, phantastischen Scherzo mit ganz eigenartig „geisterhaft“ wirkenden Pizzicatos und einem träumerisch tief empfundenen Andantino) die man beide ohne weiteres Kabinettsstücke moderner Quartett-Komposition nennen kann, während die allzu kaleidoskopartig vorüberfliegenden Ecksätze schon den späteren Revolutionär Debussy ankündigen. Ob durch andere, mehr oder minder „modern“ gehaltene Streichquartette französischer Autoren — so von d'Jndy, Henri Marteau (dem berühmten Geiger), Maurice Ravel, C. Saint-Saëns (dieser in seinem wenig bekannten Streichquartett op. 112 mehr „halbklassisch“) — der kammermusikalische Spielplan auch diesseits der Vogesen wirklich erweitert wurde,

muß sehr dahin gestellt bleiben. Eher könnte man dies von Emile Jaques-Dalcroze's (geborner Wiener französischer Abstammung, seit 1892 Theorieprofessor am Konservatorium in Genf) sehr pikanter sechssätziger „Serenade für Streichquartett" behaupten. Schon wegen des konsequent durchgeführten unregelmäßigen Periodenbaues, der eminent humoristisch wirkt. Last not least nennen wir endlich als noch weit beachtenswerter das von den „Brüsselern" 1903 in Wien als hochinteressante „Novität" vorgeführte D-Dur-Quartett von César Franck (1822—1890), das trotz seiner auffallenden „Tristan"-Anklänge im Larghetto sich als ein echtes Kind der weltfremden edlen Muse seines genialen Schöpfers gibt, zu dem die ganze neufranzösische Komponistenschule noch heute verehrungsvoll als zu ihrem wahren „Urvater" aufblickt. Unwiderstehlichen Reiz übt Franck's D-Dur-Quartett namentlich in dem duftigen, prickelnden (mit Sordinen gespielten) Scherzo und dem mit höchster Leidenschaftlichkeit dämonisch grollenden und stürmenden Finale.

Aus England und Amerika ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dann weiter herauf bis zur Gegenwart kein irgendwie bedeutendes Streichquartett von dort gebürtigen, nicht bloß zugereisten Autoren auch im zentralen Europa bekannt geworden. So auch nicht das jenseits des Ärmelkanals gerühmte, hierher gehörige Werk des talentvollen und fruchtbaren Alexander Mackenzie (geb. 1847 in Edinburgh), von dem Hans v. Bülow dereinst eine „Art schottischen Dvořáks" (also eine nationale Musikgrüße ersten Ranges) erhofft, was sich leider als eine Utopie erwies*).

Der sehr begabte Berliner Orchester- und Kammerkomponist Hugo Kaun wurde wohl vor Kurzem noch zu den amerikanischen Musikern gerechnet, da er erst während eines längeren Aufenthaltes in Milwaukee sich als Dirigent und schaffender Musiker einen Namen machte und von dort auch seine bedeutenderen Kompositionen nach Europa sandte. Da er aber eben 1863 in der Hauptstadt Preußens geboren, daselbst musikalich ausgebildet und jetzt wieder in Berlin ansässig, ist er entschieden als deutscher Künstler anzusehen, der er ja seiner Gesinnung gemäß auch immer jenseits des Ozeans geblieben. Unter den in Amerika

*) Mir leider gänzlich unbekannt sind die (3) Streichquartette des fruchtbaren, von seinen Landsleuten hochgeschätzten Ch. O. Stanford (geb. 1852 in Dublin). Zwei dieser Quartette wurden von E. Eulenburg in Leipzig verlegt.

geschriebenen Quartetten H. Kaun's flößt vor allem das nur aus zwei Sätzen bestehende, vom sogenannten „holländischen Streichquartett" auch in Wien aufgeführte in F-Dur op. 40 Interesse ein, und zwar hauptsächlich durch den überlangen zweiten Satz, der als ein ausdrucksvolles Stück modernster Programmmusik erscheint. unter der Überschrift „Auf den Tod eines Helden" den tragischen Untergang des norddeutschen Dampfers „Elbe" und mit ihm seines wackeren Kapitäns schildernd, der des Komponisten bester Freund gewesen. Wünscht man hier zur farbenreicheren Ausmalung der Katastrophe ein volles Orchester herbei, so hält sich Kaun's nächstes (dreisätziges) Streichquartett D-Dur op. 41, gleich anziehend durch Erfindung wie Ausführung, vollkommen im Rahmen der Kunstgattung. Ein drittes (letztes?) Streichquartett des Autors, C-Moll op. 74, wohl schon in Berlin komponiert, ist dem Schreiber dieses nicht bekannt.

Wenn wir uns nun zur Betrachtung der weiteren Quartettproduktion Deutschlands und Deutsch-Österreichs, gewissermaßen der Doppelheimat der edlen Kunstgattung, zurückwenden, so wäre zunächst aus halb vergangener Zeit eine Reihe namhafter Autoren anzuführen, die beim Erscheinen der ersten Auflage dieser Studie (1885) noch am Leben waren, seither aber heimgegangen sind: Woldemar Bargiel († 1897), Otto Dessoff († 1892), Heinrich v. Herzogenberg († 1900: ganz und gar überzeugter Brahms-Epigone!), August Klughardt († 1902), Franz Lachner († 1890), Vincenz Lachner († 1893)*), Georg Rauchenecker († 1906), Josef Rheinberger († 1901)**), Jakob Rosenhain († 1894), J. Rufinatscha († 1893), Hans Schläger († 1885), Julius Zellner († 1900; eins seiner Quartette — in D-Moll — wurde vom Wiener Tonkünstlerverein preisgekrönt). Den soeben genannten, ohne künstlerische Rangordnung, eben nur in alphabetischer Namenfolge vorgeführten Tonsetzern möchten wir den schon früher (1877) im kräftigsten Mannesalter von 46 Jahren verschiedenen gemütvollen Wiener Komponisten Johann Herbeck anreihen, dessen zwei von Talent und edelstem Streben zeugende Streichquartette in D-Moll und F-Dur (besonders das vielfach von Schubert angeregte letztge-

*) Von Vincenz Lachner ergötzte seiner Zeit das Curiosum schier endloser Variationen über die C-Dur-Tonleiter: ein Meistervortrag des „Florentiner Quartetts" (Jean Becker).

**) Von Rheinberger hat man außer zwei vollständigen, klassisch durchgearbeiteten Streichquartetten auch zwei Variationenwerke für Streichquartett, das eine nicht weniger als 50(!) Veränderungen über ein Originalthema enthaltend und damit des Autors unerschöpfliche gelehrte Kontrapunktik offenbarend.

nannte) sich auch nach dem Tode des Verfassers noch einige Zeit in der Gunst des Publikums erhielten.

Von noch heute lebenden und zum Teil noch rüstig schaffenden ehrenwerten reichsdeutschen Quartettkomponisten aber wären weiter zu nennen: Felix Dräseke (geb. 1835), der von hyperkühnen „neudeutschen" Anfängen sich später immer mehr dem „klassischen" Stil genähert, Friedrich Gernsheim (geb. 1839: überzeugter Vertreter der konservativen Richtung, besonders von Brahms beeinflußt), Dr. Hugo Riemann (geb. 1849), dessen früher komponierte zwei Streichquartette neben der immensen wissenschaftlichen Tätigkeit des anerkannt bedeutendsten Musikhistorikers und -Theoretikers der Gegenwart wohl keine Beachtung fanden, Franz Ries (geb. 1846; durch ein Nervenleiden an der Fortsetzung einer glänzend begonnenen Violinvirtuosen-Karriere behindert, jetzt Mitbesitzer der Verlagsfirma Ries & Erler in Berlin), Bernhard Scholz (geb. 1835) — diese sämtlich in ihren Quartettproduktionen hauptsächlich dem dritten Viertel des 19. Jahrhunderts angehörig. Dagegen aus dem nächsten, letzten Viertel desselben: auch als geistreiche und satzgewandte Quartett-Autoren interessierend, obwohl vielmehr durch anderweitige künstlerische Leistungen bekannt, teilweise selbst berühmt: Eugen d'Albert (geb. 1864), Georg Henschel (geb. 1850), Felix Mottl (geb. 1856), Hans Pfitzner (geb. 1869), Max Schillings (geb. 1868), Felix v. Weingartner (geb. 1863: jetzt bekanntlich Direktor der Wiener Hofoper).

Endlich die in Wien oder in dessen Umgebung ansässigen Verfasser von Streichquartetten: I. Brandts-Buys (holländischer Abkunft) — dieser in seinen dankbaren, gerne gespielten und gehörten Stücken zunächst auf reizvolle Klangwirkung hinarbeitend —; die pädagogisch bestbekannten Konservatoriumsprofessoren Robert Fuchs (geb. 1847 zu Frauenthal in Steiermark) und Hermann Grädener (geb. 1844 in Kiel), beide berufene Vertreter eines gleichsam durch die Romantik Schubert's und Schumann's verjüngten, sonst rein klassischen Stiles (von Bach und Beethoven bis Brahms reichend), ersterer, seinen berühmten „Serenaden" entsprechend, mehr volkstümlich-anmutig schreibend, letzterer überwiegend pathetisch (in dieser Hinsicht könnte u. a. Grädener's 1895 erstmalig aufgeführtes D-Moll-Quartett als eine Art Muster gelten); — weiter der viel zu wenig bekannte nach Wien eingewanderte hochbegabte Norddeutsche Max Jentsch (geb. 1855 in Ziesar, Reg.-Bez. Magdeburg, Preußen) ein ebenso phantasievoller und tief empfindender Künstler, als andererseits auch erstklassiger Kontrapunktist, dessen vortreffliche

Streichquartette (Fis-Moll op. 49 und F-Moll op. 53, letzteres als „phantastisch“ bezeichnet) bisher fast nur an Aug. Duesberg's Kammermusikabenden in Wien aufgeführt wurden, aber wohl Verbreitung in weitesten Kreisen verdienten*); im schroffen Gegensatz zu dem soeben genannten kühnen „Romantiker“ den ebenso formstrengen als auch formschön bildenden, zunächst an Beethoven anknüpfenden Klassizisten Dr. Karl Nawratil (geb. 1836) und die überzeugten feinfühligen kunstfertigen Brahms-Epigonen Richard v. Perger (geb. 1854 in Wien), Karl Prohaska (geb. 1869 in Mödling bei Wien), Dr. Heinrich XXIV. Prinz Reuß (geb. 1855 zu Trebschen bei Züllichau in der Mark Brandenburg, sich aber meist auf seinem Schloß Ernstbrunn unweit von Wien aufhaltend) und Alexander v. Zemlinszky (geb. 1872 in Wien, daselbst sein Streichquartett in A-Dur von Fitzner aufgeführt), eine musikalische Doppelnatur, indem er in seinen Opern größtenteils der Wagner'schen Richtung folgte.

Als ein „fünfter“ im Brahms-Bunde, sich als solcher auch durch sein sorgfältigst gearbeitetes G-Moll-Streichquartett aussprechend (in Wien 1896 durch Rose gebracht), möchte neben den zuletzt angeführten Wienern Hans Kössler (geb. 1853 zu Waldeck im Fichtelgebirge) zu nennen sein, welcher abgesehen von seiner sonstigen ausgebreiteten Kompositionstätigkeit namentlich pädagogisch als Professor der musikalischen Landesakademie in Budapest zu hohem Ansehen gelangte. Daß Professor Kössler's talentvollster Kompositionsschüler Ernst v. Dohnányi (geb. 1877 in Preßburg, jetzt Klavierprofessor der musikalischen Hochschule in Berlin) wie überhaupt, so besonders in der Kammermusik auch mit Vorliebe Brahms'sche Pfade einschlagen würde, stand zu erwarten und wird von seinen beiden in Wien beifälligst aufgenomenen Streichquartetten (op. 7, A-Dur — ein überraschend gelungener Erstlingsversuch — und op. 15, Des-Dur) vollauf bestätigt.

Neben Professor Koessler hat sich auch dessen Kollege an der Budapester musikalischen Hochschule, Arpad Szendy, durch ein Streichquartett in Fachkreisen günstig eingeführt, ein nach klassischen Vorbildern musterhaft korrekt gearbeitetes Werk, in dieser Hinsicht so recht der akademischen Stellung des Komponisten entsprechend, dessen Nationalität aber erst das magyari-

---

*) Jentsch' Satzweise, entfernt jener Raff's verwandt, auch wie diese von Wagner und Liszt beeinflußt, aber moderner wirkend, verleugnet auch im Quartett nicht den berufenen Orchesterkomponisten, ohne daß sich dieser ungebührlich hervordrängt.

sierende Finale (mit seinem an Liszt's Rhapsodien erinnernden Wechsel von „Lassú“ und „Fris“, d. h. langsam und schnell) verrät.

Eine Liszt'sche Einwirkung anderer Art, nämlich einer gewissen archaistischen kirchlichen Homophonie, wie sie dieser Meister in seiner dritten (Abbé-) Periode häufig anwendet (z. B. auch in seinem 1882 in Rom NB. für Streichquartett komponierten Gebet an den Schutzgeist, betitelt „Angelus“) glauben wir nebst vom „letzten Beethoven“ und Wagner's „Tristan“ geschöpften Anregungen aus dem höchst merkwürdigen sogenannten „Vigilien-Quartett“ op. 13 Konrad Ansorge's (geb. 1862 zu Buchwald in Schlesien) herauszuhören. Das Quartett heißt so, weil es Ansorge motivisch aus drei „Vigilien“ überschriebenen Gesangstücken entwickelte, die er selbst nach einem verzweiflungsvoll die „große Sehnsucht“ anrufenden Poëm von Stanislaus Przybiszewski komponiert hatte. Nun, in dem vokalen Original (mit dem anschließenden Quartett op. 13 und einem anderen Streichquartett op. 20 des Autors 1905 in Wien an einem Abend des daselbst neu gegründeten Ansorge-Vereins vom „holländischen Quartett“ aufgeführt) überzeugt der geheimnisvoll berückende Stimmungsmaler, als welchen man Ansorge in seinen wertvollsten Liedern oft bewundert, doch ungleich mehr als in der instrumentalen Metamorphose „Vigilien“-Quartett; — wenigstens nach der Empfindung des Schreibers dieser Zeilen, während von der kleinen Gemeinde der „Intimen“ Ansorge's gerade dieses „Vigilien“-Quartett wegen seiner leidenschaftlichen Steigerungen ähnlich jenen des „Tristan“-Vorspieles besonders hoch gestellt wird.

Man hat von derselben Seite Ansorge durch einige Zeit zum Rivalen des genialen Bahnbrechers auf dem Gebiet der modernen vokalen Musik-Lyrik Hugo Wolf (1860—1903) erhoben, was schon im Hinblick auf die enorme numerische Überlegenheit des Wolf'schen Schaffens sowie seine unbegrenzte Beherrschung aller möglichen Stimmungsgebiete als arge Übertreibung erschien; obwohl andererseits unleugbar Ansorge als geistvoller und tief empfindender Impressionist in einigen seiner Lieder, an mystisch verträumte, modernste Texte anknüpfend, wie sie Wolf noch nicht kannte oder prinzipiell verschmähte, letzteren Meister gewissermaßen individuell ergänzte. Eine interessante Frage aber ist, ob nicht umgekehrt auf dem Gebiete der Quartettkomposition Wolf ein gefährlicher Rivâle Ansorge's geworden wäre, wenn er hier als reifer Künstler so fortgesetzt hätte, wie er mit dem lange verloren geglaubten, erst kurz vor seinem

Tode wieder aufgefundenen, schon im Alter von 19 Jahren geschaffenen kühnen Sturm- und Drangwerk begann. Es ist dies ein D-Moll-Quartett, dem der jugendliche Autor als Motto dasselbe Zitat aus Goethe's „Faust" vorangesetzt, welches Richard Wagner dem großen Grundgedanken des ersten Satzes der neunten Symphonie Beethoven's in seinem berühmten Programm unterlegte: „Entbehren sollst du — sollst entbehren!" Und die Musik des Quartetts klingt auch darnach — im Sinne des Goethe'schen Mottos sowohl, das ja leider nur zu gut auf den größten Teil von Hugo Wolf's Erdendasein paßte! — finster, tragisch, in Dissonanzen wühlend — als nicht minder in bezug auf melodische Erfindung, stellenweise direkt der „Neunten" und den letzten Quartetten Beethoven's nachempfunden, im schneidigen Scherzo sogar einem bestimmten Beethoven der Mittelperiode, dem Scherzo des F-Moll-Quartetts op. 95. Daneben melden sich Wagner'sche Einflüsse, besonders sehr poetisch verwendete Lohengrin-Gralsanklänge im Adagio. Alles in allem eine echte Tondichtung, von einem jugendlichen Heißsporn mit seinem Herzblut geschrieben, in den fugierten Partien des Finale auch schon kontrapunktisches Geschick verratend. Schade nur, daß die dem Anfänger entsprechend noch etwas unbeholfene Behandlung der Instrumente einer weiteren Verbreitung des Werkes im Wege steht. Nicht jeder Quartettverein dürfte sich um das Einstudieren so unsägliche und dadurch so erfolgreiche Mühe geben, wie der wackere unseres hochverdienten Konzertmeisters C. Prill in Wien bei der Uraufführung dieses Wolf'schen D-Moll-Quartetts gelegentlich der Trauerfeier für den kurz zuvor heimgegangenen genialen Tondichter am 3. Februar 1903. Daß sich Hugo Wolf später auf die wahre, klangvolle Quartettpolyphonie gar wohl verstand, bezeugt seine reizend feine „Italienische Serenade", die allerdings ihre heutige große Beliebtheit erst der geschickten Übertragung für kleines Orchester durch den Komponisten verdankt. Im ernsten, pathetischen Quartettstil, zu dem der kühne Lyriker, wie eben das Jugendwerk in D-Moll bezeugt, geistig den entschiedensten Beruf mitbrachte, hat er sich leider nachher nie mehr versucht.

Zu den Wiener Musikern konnte man jahrelang (als in der Kaiserstadt ansässig und daselbst seine ganze künstlerische Entwicklung erlangend) den talent- und temperamentvollen Oberösterreicher Josef Reiter (geb. 1862 in Braunau am Jnn, jetzt Direktor des Mozarteums in Salzburg) zählen. Seine ersten Erfolge einer gewissen volkstümlichen, teilweise von Wagner beeinflußten Art von Balladen (für eine Singstimme mit Klavier-

begleitung) verdankend, verfiel er auf die gewagte Idee, diesen Stil auch für Streichquartette zu übertragen. Demgemäß wirkten seine ersten, rasch hintereinander komponierten Streichquartette, prinzipiell stets einsätzig, aber mit Unterabteilungen nach Art der Liszt'schen „Symphonischen Dichtungen" gehalten, fast wie quartettmäßig instrumentierte Balladenzyklen. Der Satz erschien bei diesen immerhin stimmungsvollen Tonpoesien noch etwas dilettantisch. Die wahre kammermusikalische Polyphonie wurde fast durchaus vermißt. Daß Reiter die letztere in seinen späteren, sich mehr der herkömmlichen klassischen Form nähernden viersätzigen Quartetten bis zu einem gewissen Grade doch erreichte, spricht für das unermüdliche ernste Streben des im besten Sinne immer echt deutsch empfindenden Künstlers. Welche Fortschritte derselbe gerade als Kammerkomponist gemacht, bezeugen besonders sein zweites, stellenweise wirklich ergreifendes Streichquintett (D-Moll) mit dem Motto „Media vita in morte sumus" und seine beiden letzten Streichquartette, Nr. 5 in Es-Dur („Aus der Heimat" — nach Bruckner's Vorbild mitunter treuherzige oberösterreichische Ländlerweisen anklingen lassend) und Nr. 6 in F-Moll („Melancholie" — dieser Überschrift entsprechend wieder mehr schwermütig gehalten).

Wie Josef Reiter vom Prinzip der Einsätzigkeit mit poetischem Hintergrund ging auch in der Kammermusik der kühnste musikalische Sezessionist aus, den Wien gegenwärtig in seinen Mauern birgt, Arnold Schönberg. Der 1874 in Wien geborene Künstler hat sich zuerst im Wiener Musikleben mit einem von Herrn Fitzner und Genossen vorgetragenen Streichquartett eingeführt, welches aber an Interesse weit überboten wurde durch sein nächstes Kammermusikwerk, ein Streichsextett, das, in einem überlangen einzigen Satze fortlaufend (gleichsam ein geistiges Riesen-Crescendo und -Decrescendo nach Art gewisser berühmter Steigerungen in „Tristan" und den „Nibelungen") die Illustration eines üppig-erotischen Gedichtes von Dehmel „Verklärte Nacht" in Tönen versucht. Bei der ersten Aufführung an einem Rosé'schen Quartettabend von der Majorität nahezu abgelehnt, gefiel das heißblütige, anscheinend innerstemHerzensbedürfnis entströmende Stück bei jeder Reprise immer besser, bis es endlich — da man nun auch der seltenen Gestaltungskraft des Autors inne geworden — am 25. Februar 1909 wieder von Rosé und Genossen und diesmal geradezu herrlich gespielt, stürmischen einhelligen Beifall fand. Dagegen gelang die an demselben Abend von den genannten trefflichen Musikern auch angestrebte Rehabilitation des kurz zuvor von ihnen erstmalig aufgeführten, und damals

eine schier unerhörte Opposition entfesselnden neuesten Streichquartettes Schönbergs (Fis-Moll op. 10, dieses viersätzig und — eine höchst gewagte Neuerung! — in den zwei letzten Sätzen mit Gesang nach problematischen Texten von St. George) — nur unvollkommen, obwohl sich zu besagter Wiederholung nur fakiöse Anhänger des vielumstrittenen Komponisten einfanden. Der letztere hat sich eben als Autor dieses Fis-Moll-Quartettes, wie schon früher eines einsätzigen in D-Moll op. 8 (das indes einzelne große Schönheiten enthält), am peinlichsten mit einer schier endlosen symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande" und der Kammersymphonie für 15 — niemals recht zusammenstimmende — Soloinstrumente in ein Labyrinth von Kakophonien verrannt, wohin ihm normal empfindende Höhrer nicht mehr zu folgen vermögen.

Ob sich diese bedauerlichen Exzentrizitäten bei dem trotz alledem und alledem sehr beachtenswert bleibenden Schönberg jemals klären und einer sympathischer ansprechenden, natürlicheren Gestaltungsweise Platz machen werden, muß man eben abwarten; da er indes als Kompositionslehrer in Wien eine ganze Schaar junger Leute auf dieselben bedenklichen Pfade verwiesen, ist vorderhand dazu wenig Aussicht.

Und wie steht es nun im Hinblick aufs Streichquartett mit den eigentlichen „Führern der Moderne", als welche Max Reger in einem viel gelesenen Aufsatz (1908 in der Stuttgarter „Neuen Musik-Zeitung" erschienen, polemisch gegen Dr. Riemann gerichtet) Richard Strauß, Gustav Mahler und — sich selbst bezeichnete. Nun, die beiden erstgenannten Matadoren kommen bei dieser Kunstfrage nicht in Betracht, da Richard Strauß' einziges Streichquartett, A-Dur op. 2, im jugendlichen Alter von 17 Jahren geschrieben, zwar mit Rücksicht auf so frühe Entstehung überraschende Formfestigkeit, aber noch keine Spur selbständiger Erfindung verrät (das nette Scherzo erscheint direkt dem Beethoven der ersten Periode nachgebildet) und Mahler überhaupt kein Streichquartett komponierte.

Dagegen nimmt Regers D-Moll-Quartett op. 74 — in Wien erstmalig 1905 durch Rosé aufgeführt — eine hervorragende Stellung in der modernen Kammermusik ein: zu dem Besten gehörig in dem geistsprühenden Scherzo und den reizvollklangschönen Veränderungen des Andante, wo wirklich die große Brahms'sche Variationenkunst modern gewandet neu auflebt, um so aparter in den beiden Ecksätzen, besonders dem sich

durch ein stachliges Dissonanzgewirr mühsam durchkämpfenden kolossalen ersten Satz, woselbst vor lauter spitzfindigen kontrapunktischen und modulatorischen Experimenten auf einheitliche Tonalität fast völlig verzichtet wird.

Gemischte, überwiegend aber doch hochinteressante Eindrücke geistreichster Art bietet ein ganz kürzlich erst entstandenes, zweites Reger'sches Streichquartett in Es-Dur op. 109, in Wien durch das Prager „Ševčik-Quartett" Ende 1909 erstmalig in Wien aufgeführt.

Wenn wir schließlich der Vollständigkeit halber als relativ achtbare, teilweise auch in Wien aufgeführte Neuerscheinungen Streichquartette von Hans Fink, Paul Gräner, Fritz Kauffmann, Jos. Lauber L. Meinardus, Em. Moór, L. Neuhoff, E. N. v. Rezniček (op. 1), A. Rubenson, Leander Schlegel, Ewald Strässer, Ernst Ed. Taubert, J. Weismann, M. Weyermann, A. C. Willner anführen, dürfte wohl in unserer Darstellung der Entwicklung der Kunstgattung seit den letzten 25 Jahren kein irgendwie bemerkenswerter Name vergessen worden sein. Als nette Damenarbeit, aber noch mehr durch die Person der Verfasserin, interessiert das vor Jahren geschriebene H-Moll-Quartett der berühmten Klavier-Amazone Teresa Carreno.

Und merkwürdig! In dem Maße, als immer neue und bis zur gewagtesten Extravaganz neuartig gedachte Streichquartette produziert und aufgeführt werden, steigt im großen Publikum das Interesse, die Begeisterung für die unsterblichen Schöpfungen des Meisters der Meister auf diesem Gebiete, Beethoven. Besonders in Wien, wo faktisch nie zuvor mehr Beethoven'sche Quartette öffentlich gespielt wurden, als eben jetzt, wo u. a. das zuerst von dem berufensten aller Interpreten des Beethoven'schen Kammerstiles, dem unvergeßlichen Josef Joachim autoritativ vollbrachte Riesenunternehmen einer auf fünf Abende verteilten Gesamtaufführung aller Beethoven'schen Streichquartette bei den einheimischen Quartettvereinigungen Prill und Rosé eifrigste und von allen ernsten Musikfreunden freudigst begrüßte Nachfolge gefunden hat, hiermit den massenhaft zuströmenden, tief ergriffenen Hörern im edelsten Sinne neue „Stunden der Andacht" bereitend.

Dies alles zugleich von neuem die schönen Worte Robert Schumanns bestätigend: „So kommen wir denn immer wieder auf Beethoven, diesen Göttlichen zurück — in den die Natur

nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht.“

Und auch über die Produktion selbst möchte ich noch heute nach 25 Jahren wieder die Worte gebrauchen, mit denen ich damals das erste Erscheinen dieser Studie schloß:

Es ist Beethoven’s mächtiger Flügelschlag, welchen wir — wenn auch nur wie aus weiter Ferne — in dem Quartettschaffen der Gegenwart überall vernehmen, wofern dasselbe etwas mehr als flüchtigen Reiz anstrebt. Fest in Beethoven wurzeln gerade die bedeutendsten unter den Quartettgebilden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis herauf in das erste Dezennium des 20., sei es, daß sie sich direkt an das Vorbild des unerreichten Meisters anschlossen oder wie so viele auf dem Umwege über Brahms, der seinerseits wieder ein Hauptführer klassischer konservativer Richtung für die spätere absolute Musik geworden ist. Oder auch über Beethoven noch weiter, namentlich zu dem Urvater der Harmonie — Bach — zurückgreifend — oder endlich sich Wagner, Berlioz, Liszt und den sonstigen von der „neudeutschen Schule“ ausgehenden Einflüssen hingebend — dabei, soweit es nichtdeutsche Künstler betrifft, entweder ausgesprochen national (das Durchbrechen solcher ethnographischen Strömungen auch besonders charakteristisch für die spätere Quartettproduktion!) — oder mehr kosmopolitisch. Wir konnten das bei den in diesem Anhang unserer Studie vorgeführten Werken von Fall zu Fall nachweisen. Gewiß scheint uns, daß ohne das volle Verständnis Beethoven’scher Quartettmusik die ihm folgende, so überaus ausgebreitete, spätere selbst nicht vollkommen zu verstehen ist. Dieses volle Verständnis läßt sich aber nur durch die gründlichste Einsicht in den technischen Bau von Beethoven’s Wunderwerken im Zusammenhalt mit deren poetischen Stimmung erreichen: um so mehr dürften unsere Beethoven-Analysen auch zur Erforschung selbst der zeitgenössischen Quartett-Literatur jedem ernsten Musikfreunde dienlich und willkommen sein.

Namenregister

zum Anhang „Das Streichquartett nach Beethoven".

(NB. Die eingeklammerten Ziffern bedeuten, wie oft der betreffende Name auf der Buchseite vorkommt. Wo die Klammern fehlen, erscheint der Name auf der Blattseite je nur ein Mal).

Quartette

f. Klav., Violine, Viola u. Violoncell

Brambach, C. J. Op. 13. Quartett *Es* . . . . M 14.—
— Op. 110. Quartett *Gm* M 12.—
Fuchs, R. Op. 15. Quartett *Gm* M 10.—
Hiller, F. Op. 133. Quart. Nr. 3 *A* M 17.50
Jadassohn, S. Op. 77. Quart. *Cm* M 10.—
— Op. 109. Quartett Nr. 3 *Am* n. M 7.50
Lauber, Jos. Op. 8. Quartett *B* n. M 11.—
Malling, O. Op. 80. Quartett *Cm* n. M 9.—
Raff, J. Op. 202. Zwei Quartette: Nr. 1 *G* . . . . n. M 13.50
Nr. 2 *Cm* . . . . n. M 12.—
Rheinberger, J. Op. 38. Quart. *Es* M 11.—
Saar, L. V. Op. 39. Quartett n. M 12.—
Spindler, F. Op. 108. Quartett *C* M 8.—
Stojanovits, P. Op. 15. Quart. *D* n. M 9.—
Taubert, E. E. Op. 38. Quart. *Es* M 10.—
Winding, A. Op. 17. Quartett *D* M 14.—

Trios

für Klavier, Violine u. Violoncell

(soweit nichts Anderes bemerkt)

Bache, F. E. Op. 25. Trio *Dm* M 7.50
Bennett, W. St. Op. 26. Trio *A* M 5.50
Chopin, Fr. Op. 8. Trio *Gm* (Mikuli) . . . . M 2.90
Fall, S. Op. 4. Trio *Am* . M 9.—
Förster, A. Trios im leichten Stil. Nr. 1 Op. 61. *C.*—Nr. 3 Op. 172. *D.*—Nr. 4 Op. 174. *F* je M 4.—
Frank, E. Op. 20. Bayr. Walzer. Trios. Heft I (Nr. 1—6) M 3.—. Heft II (Nr. 7—13) . . M 3.50
Fuchs, R. Op. 22. Trio *C* M. 10.—
Goldmark, C. Op. 4. Trio *B* M 10.—
Grädener, H. Op. 25. Trio Nr. 2 *Dm* . . . . M 12.—
Graener, P. Op. 20. Kammermusikdichtung (nach d. Lektüre d. »Hungerpastor« v. W. Raabe). Trio Nr. 2 *Fm* . . . . . . n. M 6.—
Hartmann, E. Op. 10. Trio *B* M 8.50
Heidrich, M. Op. 25. Trio f. Klavier, Klarinette u. Horn *Cm* M 10.—
Heubner, K. Op. 9. Trio *D* n. M 6.—
Hiller, F. Op. 64. Serenade. Trio Nr. 4 *Am* . . . . M 9.—
— Op. 74. Trio Nr. 5. *E* . M 9.—
— Op. 186. Serenade. Trio Nr. 6. *C* M 9.—
Holstein, F. v. Op. 18. Trio *Gm* M 9.—
Huber, H. Op. 83. Trio-Fantasien. Heft I und II . . . . je M 5.—
— Op. 120. Eine Bergnovelle. Trio Nr. 4. *B* . . . . n. M 9.—
Jadassohn, S. Op. 16. Premier Trio *F* . . . . M 5.25
Kursch, R. Op. 28. Trio *Gm* n. M 6.—
Lange, O. H. Op. 1. Trio *Cm* M 10.—
Martucci, G. Op. 62. Trio Nr. 2 *Es* . . . . M 12.—
Müller-Reuter, Th. Op. 19. Trio *Dm* . . . . M 12.—
Norman, L. Op. 4. Trio *D* M 8.50
Onslow, G. Op. 83. Trio *Fism* M 8.—
Reinecke, C. Op. 126. 2 Serenaden-Trios. Nr. 1 *C* — Nr. 2 *A* je M 5.50
Reißiger, C. G. Op. 56. Trio Nr. 4. *Fism* . . . . M 8.—
— Op. 213. 23. Trio *Dm* . M 7.50
Rheinberger, J. Op. 34. Trio *Dm* M 11.50
— Op. 112. Trio Nr. 2 *A* . . M 7.50
Ruthardt, A. Op. 34. Trio f. Klav., Viol. od. Oboe u. Viola *G* M 6.—

Saffe, F. Op. 13. Romanze. Trio *F* M 2.—

Schumann, R. Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus, ges. v. Palme. Heft I, II . . . . . je M 3.—

Spindler, F. Op. 154. Trio *G* M 7.25

Stojanovits, P. Op. 16. Trio *C* M 9.—

Thieriot, F. Op. 14. Trio *Fm* M 9.—

Tillmetz, R. Op. 31. Notturno f. Klavier, Flöte und Waldhorn M 2.50

Veit, W. H. Op. 53. Trio *Dm* M 8.50

Vogt, J. Op. 25. Trio *Cm* M 10.—

Weber, G. Op. 5. Trio *B* M 9.—

Wilm, N. v. Op. 165. Trio *Em* M 7.50

Zenger, M. Op. 17. *Dm* M 9.—

Für Streichinstrumente allein

Nonette und Sextette

Erlanger, G. Op. 41. Sextett für Viol., Viola, Vcll., Klar., Horn u. Fagott. *Es.* Partitur n. M 6.— Stimmen . . . . n. M 10.—

Gade, Niels W. Op. 44. Sextett f. 2 Viol., 2 Violen u. 2 Vclls. *Es* n. M 10.—

Krug, A. Op. 68. Preis-Sextett für 2 Viol., Viola, Violotta, Vcll. u. Cellone, oder für 2 Viol., 2 Violen u. 2 Vclls. *D.* Partitur n. M 7.50 Stimmen . . . . n. M 12.—

Onslow, G. Op. 77. Nonett für Viol., Viola, Vcll., Kontrabaß, Flöte, Hob., Klar., Horn u. Fagott *Am* . . . . M 11.—

Rheinberger, J. Op. 139. Nonett f. Flöte, Hob., Klar., Fagott, Horn, Viol., Viola, Vcll. u. Kontrabaß. Partitur . . . . . . n. M 12.— Stimmen . . . . n. M 15.—

Quintette

Dessoff, F. O. Op. 10. Quintett f. 2 Viol., Viola u. 2 Vclls. *G.* Part. n. M 5.—, Stimmen n. M 6.—

Hohlfeld, O. Op. 1. Quint. f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. *F* . . n. M 6.50

Mayseder, J. Op. 65. Quint. Nr. 4 f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. *Es* n. M 6.—

Norman, L. Op. 35. Quintett für 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. *Cm.* Part. M 6.—, Stimmen n. M 8.50

Onslow, G. Quintett für 2 Viol., Viola u. 2 Vclls. oder Vcll. u. Kontrabaß. Op. 39 (*E*), Op. 40 (*Hm*), Op. 43 (*Es*), Op. 45 (*Dm*), Op. 51 (*Gm*), Op. 57 (*Es*), Op. 58 (*Am*), Op. 59 (*D*), Op. 61 (*Fm*), Op. 68 (*D*), Op. 72 (*Gm*), Op. 73 (*Es*), Op. 74 (*Em*), Op. 75 (*A*), Op. 78 (*Dm*), Op. 80 (*Cm*), Op. 82 (*E*) . . . . je M 3.—

Ries, Fr. Op. 28. Quintett f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. *Cm.* Partitur n. M 5.—, Stimmen n. M 8.—

Svendsen, Joh. S. Op. 5. Quintett f. 2 Viol., 2 Violen u. Vcll. *C.* Part. n. M 5.—, St. n. M 7.50

Quartette

f. zwei Violinen, Viola u. Violoncell

Busoni, F. B. Op. 19. Quartett *C* Partitur . . . . n. M 4.50 Stimmen . . . . n. M 6.—

Carreño, Teresa. Quartett *Hm* Partitur . . . . n. M 3.— Stimmen . . . . n. M 6.—

Cherubini, L. 3 Quartette Nr. 1 *Es*, Nr. 2 *C*, Nr 3 *Dm* je M 2.50

Dayas, W. H. Op. 9. Quartett *C* Stimmen . . . . n. M 12.—

Dessoff, F. O. Op. 7. Quartett *F* Partitur . . . . n. M 3.— Stimmen . . . . n. M 5.50

Draeseke, F. Op. 27. Quart. Nr. 1 *Cm.* Part. n. M 4.50, St. n. M 7.50

Draeseke, F. Op. 35. Quartett Nr. 2 *Fm.* Partitur . . n. M 4.50
Stimmen . . . . n. M 7.50
Ertel, P. Op. 14. Hebraïkon. Quart. über hebr. Melod. (Part. 8°) Part. n. M 1.—, Stimmen n. M 7.50.
Evers, C. Op. 52. Quartett Nr. 1 *F* Stimmen . . . . M 8.—
— Op. 58. Quartett Nr. 2 *Es.* Stimmen . . . . M 8.—
Fink, H. Op. 20. Quartett *Em.* Partitur . . . . n. M 1.—
Stimmen . . . . n. M 9.—
Grill, L. Op. 9. Quartett *Es.* Part. n. M 3.— . . . Stimmen n. M 6.—
Herzogenberg, H. v. Op. 18. Quart. *Dm.* Partitur . n. M 3.—
Stimmen . . . . M 6.—
Hiller, F. Op. 105. Quartett Nr. 3 *D.* Stimmen . . . . n. M 7.50
Holstein, Franz von. Schottischer Reigen u. Pibroch. Part. n. M 1.—
Stimmen . . . . n. M 2.—
Lauber, Joseph, Op. 5. Quartett *Gm.* Partitur . . . . n. M 4.—
Stimmen . . . . n. M 5.—
Meinardus, Ludwig. Op. 43. Quartett *C.* Partitur u. Stimmen M 10.—
Moór, Emanuel. Op. 59. Quart. *A* (Partitur kleine Ausgabe).
Partitur . . . . n. M 1.—
Stimmen . . . . n. M 6.—
Nawratil, K. Op. 18. Quartett *Dm*
Partitur . . . . n. M 4.50
Stimmen . . . . n. M 7.50
Neuhoff, Ludwig. Op. 10. Quart. *C.* Partitur . . . . n. M 3.—
Stimmen . . . . n. M 6.—
Nováček, Ottokar. Quartett *Em.*
Partitur . . . . n. M 5.—
Stimmen . . . . n. M 5.—
Onslow, G. Quartette: Op. 46 Nr. 1 *Fism,* Op. 46 Nr. 2 *F,* Op. 46 Nr. 3 *Gm,* Op. 47 *C,* Op. 48 *A,* Op. 49 *Em,* Op. 50 *B,* Op. 52 *C,* Op. 53 *D,* Op. 54 *Es,* Op. 55 *Dm,* Op. 56 *Cm,* Op. 62 *B,* Op. 63 *Hm,* Op. 64 *C,* Op. 65 *Gm,* Op. 66 *D,* Op. 69 *A* je M 2.50
Paganini, N. Quartett *E.*
Stimmen . . . . M 4.—
Rezniček, E. N. von. Quart. *Cm.* Part. n. M 3.—, Stimmen M 5.—
Ritter, A. Op. 1. Quartett *Cm.* Part. n. M 2.25, Stimmen M 3.—
Romberg, B. Op. 59. Quart. Nr. 10 *Am.* Stimmen . . . . M 5.25
Rubenson, A. Op. 2. Quartett *F.* Stimmen . . . . M 3.25
Svendsen, Joh. S. Op. 1. Quartett *Am.* Stimmen . . . . M 6.—
Spohr, Louis. Op. 152. 33. Quart. *Es.* Stimmen . . . . M 6.50
Taubert, Ernst Eduard. Op. 34. Drittes Quartett *Em.*
Stimmen . . . . M 6.—
Taubert, W. Op. 130. Quartett Nr. 3 *G.* Stimmen . . . n. M 6.—
Wetz, Richard. Werk 43. Quart. *Fm* (Partitur kleine Ausgabe). Part. n. M 1.—, Stimmen n. M 7.50
Weyermann, M. Op. 17. Quartett *Dm* Stimmen . . . . M 5.50
Želénsky, L. Op. 21. Variat. *Gm.* Part. n. M. 1.50, St. n. M 2.50
— Op. 28. Quartett *F.* Partitur n. M 4.—, Stimmen n. M 7.50

Trio

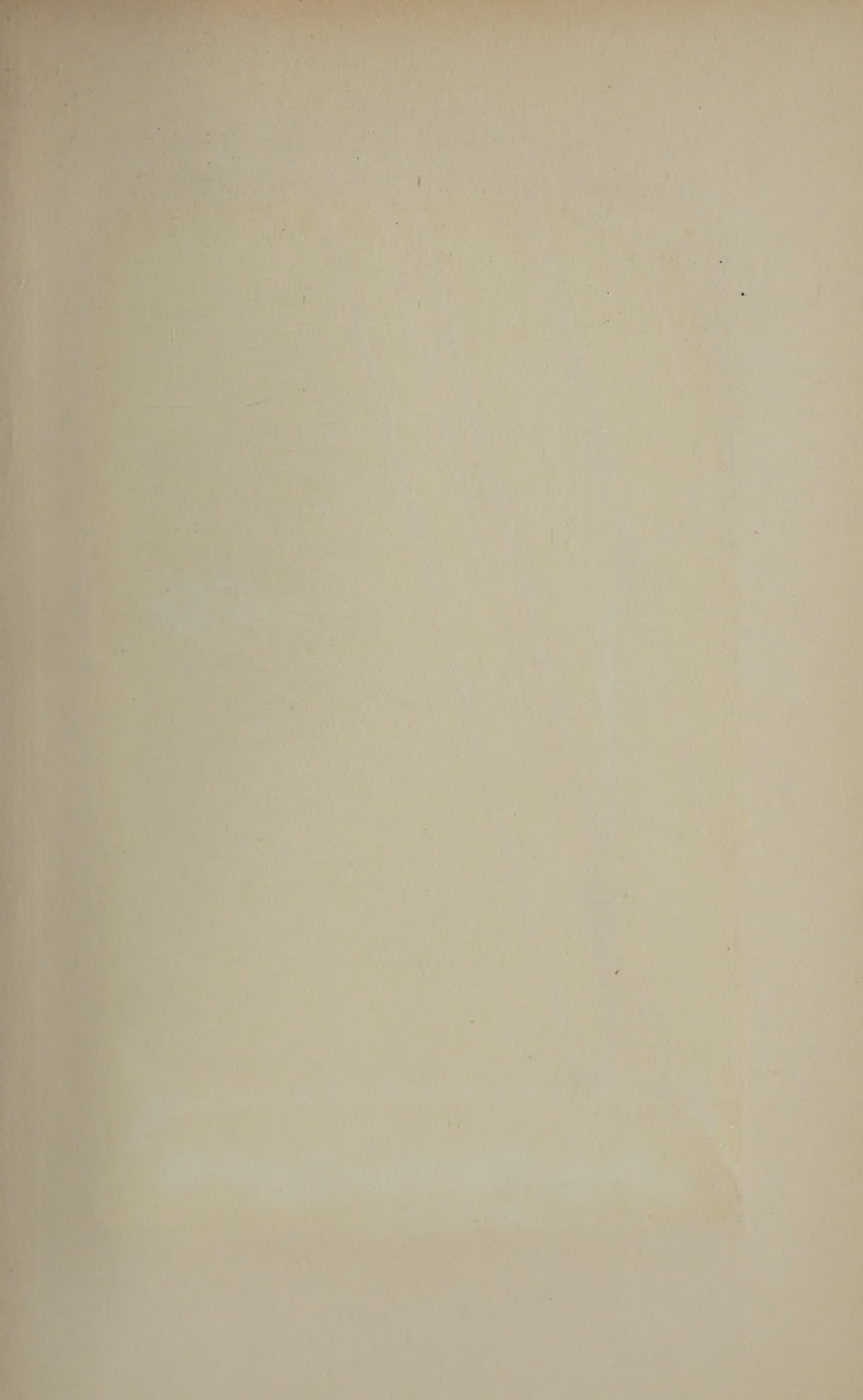
für Violine, Viola und Violoncell

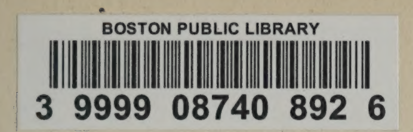
Haas, Josef. Op. 22. Divertimento *D.* Part. (16°) n. M —.80, St. n. M 3.—

Ausführliche Sonderverzeichnisse über alle Klassen der Instrumente.

Zu den angegebenen Preisen treten, den Zeitverhältnissen entsprechend, Teuerungszuschläge.

Manuldruck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.




BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 892 6

